الى اين انتهى الشعر التونسي الجديد والنقد المرافق لــه

احمد الحاذق العرف

تحرص « الاقلام » دائما على دراسة ومتابعة الادب العربي في مختلف اقطار الوطن العربي ، ومنها اقطار المغرب .

وتاكيدا لهذا الحرص اصدرت المجلة عددا خاصا عن ادب المغرب العربي ، وتابعت نشر الدراسات والرسائل والتقارير لمتابعة حركة الادب والثقافة في كل من المغرب والجزائر وتونس كما تابعت نشر النماذج الشعرية والقصصية والمسرحية .

وبديهي ليس كل ما نشر ، او ما سينشر، في هذا المجال يعبر عن وجهة نظر المجلة . ففي كثير من الاحيان تختلف المجلة مع كتابها فتحتفظ برأيها الخاص وتتحفظ ، بهذه الطريقة او تلك ، على ما تنشره وتعتقد انه يبتعد بقدر ما عما نراه .

وفي هذا الاتجاه تنشر الاقلام هذه الدراسة عن الشعر التونسي الجديد » ولا يفوتها ان تسجل هنا تحفظها على بعض ما ورد فيها ، وبخاصة الموقف المرن الذي وقفه الكاتب من الشعر المكتوب بالعامية التونسية .

« الاقلام »

تميزت الستينات بحركات شعرية تجديدية شملت كل اجزاء الوطن العربي ، تختلف حدة وتنوعا ، ورصانة وفوضوية بين هذا القطر او ذاك . وازاء هذا الوضع ـ وانطلاقا من ضرورة وضع ارضية للعمل الشعري تجمع كل المتقدمين من الشعراء في هذا الوطن وتساعد على تطوير الكتابة الشعرية حتى يتمكن شعرنا من الحضور على مستوى التراث التقدمي الانساني راثرائه وهو امر غير ممكن الا بالتعرض لكل التجارب التجديدية التي ظهرت في مختلف هذه الاقطار وما انتهت اليه في مجرى تطورها التاريخي وما يطرح من بديل في هذا القطر او ذاك ومناقشتها على ضوء مرحلة التحرر التي تخوضها جماهيرنا الى جانب كل الشعوب المضطهدة .

في هذا الاطار تندرج هذه المحاولة المتواضعة التي نامل ان تتلوها محاولات اخرى اكثر عمقا وشمولا وثراءا

بالرغم من ان تجربة « **غير العمودي والحر** »(١) التي تمثل أقصى ما بلغته الحركة الشعرية ببلادنا من بحث وتجديد، بدأ مع مطلع هذا القرن وتعزز وتدعم بصفة جلية في واخر الستينات وبداية السبعينات(٢) . والتي استطاعت ان **تخلخل** الكثير من الهياكل الجامدة **وتكسر** الكثير من النظم الجائرة والمتعسفة بغية « **تخليص الكلمة العربية الشاعرة من الاقطاعية والتعصب المجاني ، والاقليمية الضيقة ومن « الوزنية التقليدية (...) والنثرية »**(٣) . **وساعدت** على ظهور حركة في النقد(٤) **والعمل النظري**(٥) الذي سعى بكل جدية الى تنظيرها وتدعيم ممارساتها والوقوف بجانبها والدفاع عنها . بالرغم من ذلك كله فانه سرعان ما خفت صوتها وسقطت في « الدوغماتية » واصيبت بالاختناق وبالتالي أصبحت كأعجز ما تكون على مواكبة الواقع الموضوعي والسيطرة عليه .

الا انها وان ساهمت الى حد ما في بروز تيار**مضاد لحركة التاريخ** مازال اصحابه يعيدون أوهام «الصوفية» الفاقدة لكل نكهة وحرارة(٦) **فقد كشفت من جهة اخرى**

عن اولئك الشرفاء الذين مازالوا على أتم الاستعداد للمضي بنفس العزيمة والحماس من أجل الانصهار في حركة الجماهير والمساهمة معها في فتح المسالك الوعرة(٧).

ولقد انتهى النقد الذي رافق هذه التجربة الى نفس المآل، ففي حين واصل البعض تكريس محاولاته النقدية لتعداد فتوحات هذه التجربة واكتشافاتها وتعميق منطلقاتها الشكلية(٨) عمد البعض الاخر بعد. **مراجعة** المبادىء التي ارتكزت عليها حركة الشعر الجديد بصفة عامة في مختلف اتجاهاتها وتصحيحها من وجهة نظر مصالح الجماهير الكادحة - الى تدعيم كل التجارب الشعرية التي تسعى الى الارتباط بالطبقات الصاعدة في نضالها من أجل **مجتمع آخر** لا تذوب فيه العبودية **والاستغلال فقط وانما يستحيل وجودهما**

كيف تم هذا التحول ؟ والى اي مدى استطاع ان يحسم المشاكل المطروحة بكامل الانسجام والتناسق ؟

* * *

مرت حركة الشعر الجديد في تونس - والنقد المرافق لها - قبل أن تنتهي الى ماكنا أشرنا اليه - **بمرحلتين** نحاول التوقف عند كل واحدة منهما على حدة.

بدأت المرحلة الاولى - والتي كانت السيطرة فيها بالخصوص لتجربة . « غير العمودي والحر » - مع ظهور سياسة التعاضد وانتهت بانتهائها .

من هنا جاءت تجربة الشعر الجديد - وفي مقدمتها « غير العمودي والحر » **كاحتياج تاريخي** يتلاءم وهذه المرحلة التي يقطعها المجتمع التونسي باعتبارها كانت :

أولا : تعبيرا عن تحفز لانطلاقة بروميثيوسية لا تعرف الحدود يؤججها هبوب نسمات غد كان في الحسبان أن يكون أفضل .

ثانيا : رفضا لوضع « **سقط** (فيه) **مفهوم الشعر والشاعر سقوطا شنيعا** » **(٩)** - والتعبير للطاهر الهمامي احد الشعراء المجددين - على أيدي « باعة الكلام الابيض » الذين حولوا الشعر عن طريق العكاضيات التي تقام بمناسبة وبغير مناسبة - الى « تجارة لاتبور » حتى اصبح راسخا في الاذهان « **اعذب الشعر أكذبه** ».

ثالثا : محاولة لحسم هذا التناقض بين القيم التي يقع تلقيها (وتبثها الايديولوجية السائدة) وهي قيم موروثة عن عهد الرق والاقطاع والانحطاط - وبين ما يجري في الواقع اليومي المحسوس ، الملموس .

ومن هنا أيضا نفهم هذا **الالحاح** على ضرورة **تأصيل** الشعر التونسي و « تحريره » من كل تبعية شرقية كانت أو غربية . فهذا الشعار - تماما كشعار الاشتراكية . **شديد الجاذبية والاغراء او الابهار خصوصا حينما لم يحدد** مفهوم الوطن والوطنية على أسس **تاريخية** أي **طبقية** فيتحول الى شكل من أشكال التنافس الذي لا يختلف عن التنافس الديني أو العرقي أو القبلي ، ولو أن هذا التنافس - في حد ذاته - انما هو تعبير عن صراع بين قوى اجتماعية تحاول كل واحدة منها أن تمنح الوطن والوطنية الهوية التي تمليها عليها نظرتها للعالم وما تقتضيه مصالحها .

ان عدم فهم هذه المعطيات والقوانين يعني اخفاء - ولو بطريقة لا شعورية - **الصراع الحقيقي** الذي يعتمل في المجتمع . **وهو ما يفسر سقوط الشعراء المجددين في حبائل أشد أشكال الشوفنية والاقليمية تخلفا وتحجرا** (كالامة التونسية والشخصية التونسية والحضارة التونسية وحتى اللغة التونسية !!)(١٠)

ومن هنا اخيرا نتبين **الخلفية** التي جعلت شعراء هذه الحركة يعطون الوسائل التكنيكية معناها المستقل ويتركون المضامين لاصحابها ، أي الاكتفاء **بتصعيد جمالية القصيدة بمعزل عن حركة الجماهير** الذي يعني ، في التحليل النهائي ، **الحديث عن الثورة بمنظور برجوازي** (كالادعاء باننا في حاجة الى ثورة شعرية لا الى شعر ثوري) فلاغروان يلتقي شعراء - ونقاد - من اتجاهات تقف على طرفي نقيض في رفضهم لهذا التجديد(١١) ولاغرو ايضا ان تكون **أول** مجلة فتحت الباب امام هذا الشعر هي **أول** من يغلقه حينما أسفر عن وجهه الذي ظل غائبا(١٢).

الا ان وضع هذه التجربة - أي تجربة « غير العمودي والحر » - على مستوى تاريخ الشعر التونسي تجعلنا ندرك بانها جاءت **تتويجا** لما يسمى ب « الشعر العصري » التي انطلقت على صفحات « السعادة العظمى » في بداية هذا القرن(١٣) ، وتواصلت مع زين العابدين التونسي على صعيد الكتابة النظرية (١٤) ودخلت حيز التطبيق بداية من ١٩٦٣(١٥) **وتجاوزا** لها في نفس الوقت(١٦)

فهذه الدعوة الى شعر يتلبس ب « روح العصر » والالحاح على ضرورة خلق « لغة شعرية » مواكبة لما يشهده المجتمع من تطور ما انفكت تطرح باستمرار الا ان تنفيذها لم يتم الا في **مطلع** هذا القرن وفي **أواخره** (وهي المرحلة التي نتحدث عنها اليوم والتي عرفت بالشعر الخارج عن الوزن تارة ، وبالشعر التجريبي تارة أخرى ، ب « قصائد لا تخضع للتفعيلة » طورا و ب « غير العمودي والحر » طورا اخر ، وان كانت كلها تصب في « الشعر العصري »)

ولعل أدق وصف لهذه الحركة الشعرية الجديدة - حركة اواخر هذا القرن - ما جاء على لسان احد شعراء « غير العمودي والحر » : **قصائدي / لا تحمل طعم قديم الشعر / وكثيرا ما تعبر عن شكل هذا العصر / فهي اذن قصائد شكلية / قصائد عصرية/(١٧)**

من الطبيعي ، بحكم المسافة الزمنية التي تفصل **بين التجربتين وما عرفته من صراعات وما شهدته من** تقلبات - ان يختلف مفهوم « العصرية » بين هذه وتلك، فاذا كانت الاولى تعني بهذا المفهوم « **الدعوة الى مساوقة**

الحضارة))(١٨) الاوربية (...) والتحريض على الثورة والتحرير (...) **والانفتاح على الاداب العالمية))** كتعبير **عن طبقة اجتماعية صاعدة** مازالت في مرحلة جنينية ، فان الثانية تعني به الخروج بالشعر ((**من حصسونه الحصينة الى الشوارع والمقاهي والاسواق))(١٩)** ومحاولة خلق **مقومات موسيقية جديدة** أهمها في رأي أحد شعراء « غير العمودي والحر » ((**الطاقة الصوتية الكامنة في اللغة نفسها ـ الطاقة الصوتية الذائعة في هذا العصرا** ماتسمعه وانت واقف في قلب «باب البحر» بالعاصمة او هابط في نهج القصبة او عند ماتكون في مزرعة أو غاب، او في القطار وأنت راجع الى منزلك ـ **الاصوات الكامنة في ذات الشاعر انغامه الداخلية))(٢٠)** وكذلك في السعي الى **الاصغاء** الى **اختلاجات الجماهير** بالاعتماد على التعابير والاصوات الشعبية واقحامها في صلب القصائد(٢١) تعبير هو ايضا عن طبقة **اجتماعية جديدة** بدات تتجه اليها الانظار والاهتمامات وتختلف عن الاولى في النظرة والقيم والمثل والعلاقات

ولئن استطاعت حركة « غير العمودي والحر » التي أختار أصحابها **((ممارسة حرية الخلق ومتاعبها))(٢٢)** ان تحقق الكثير من **الانجازات الشكلية** ـ فانها **لم تتجاوز** ـ حتى وهي في أوج صعودها ـ **المفهوم الشعري** الذي تحول في النهاية الى ضرب من **الاحتجاج الرومانسي(٢٣)** المتاتي من عدم تخلص أصحابها ـ على المستوى الايديولوجي ـ **من دائرة اهتمامات البرجوازي الصغير الواقف في ((مهب الطبقات))(٢٤)** الذي يجعل **تعاطفه** مع الشعب (وخصوصا الفئات الهامشية: ماسح الاحذية ـ بائع السجائر ـ باعة الاطمار البالية الى .. الخ .) انما هو **موقف عاطفي أكثر منه موقف تاريخي ،** وهو حل زائف ومؤقت عادة ماينتهي اما الى الارتداد واعلان اليأس والترهل وتدمير الذات واما **باعادة النظر في** التجربة على ضوء ارتباطه **بالذين يسعون** الى تغيير الواقع في صالح « الانسان المهان » وتشكيلها وبنائها حسب هذه النظرة الجديدة .

الى هنا تتوقف المرحلة الاولى من حركة الشعر الجديد في تونس . فلنتابع الان المسيرة التي قطعها النقد الجديد الذي انطلق مع هذه الحركة .

* * *

منذ ١٩٦٨ بدأ **البشير بن سلامة (٢٥)** يدعو الى اعادة النظر في الاوزان الشعرية العربية ، وضرورة تجاوزها ، وبالتالي محاولا التنظير لحركة شعرية جديدة **ستعرف فيما بعد ب «غير العمودي والحر»(٢٦) وتتبع** خطوات الذين بامكانهم الاستجابة لتنظيره ومحاولة استقطابهم .

وهذا يشير الطاهر الهمامي ـ احد شعراء غير العمودي والحر ـ **في اول كلمة بيانية يدعو الى ضرورة** «مراجعة كل ما كتبه الاستاذ البشير بن سلامة في هذا الموضوع »(٢٧) لتتوالى بعد ذلك الدراسات النقدية المتلبسة بروح « المخبرية » حول هذه التجربة الشعرية على يدي محمد صالح بن عمر والهادي بوحوش (الذي انسحب بعد مشاركته لبن عمر في ثلاث محاولات نقدية)(٢٨) واخيرا صاحب هذه السطور(٢٩)

ولئن أبدى بن عمر في البداية بعض التحفظ في نظرته وتحديده للهوية التونسية لهذا الشعر حيث يقول **((ان هذا الشعر الجديد وان لم يستقم له بعد كيان قوي متماسك الاطراف فانه يمثل في نظرنا وفي نظر كل مفكر نزيه نواة لبناء شعر تونسي أصيل ، ونحن لا نعني قط بالاصالة التونسية الاقليمية الضيقة الحافزة على التعصب الاعمى والانطواء البغيض على النفس ، ف ((تونسي)) لايتنافى في مفهومنا لهذه الكلمة مع ((عربي)) فنحن تونسيون وعرب بل وافريقيون كذلك في ان واحد))(٣٠)** فانه سرعان ما انتهى الى الاقرار بأن **((هذا الشعر الجديد يعبر عن الحضارة التونسية بشكله أكثر مما يعبر عنها بمضمونه)) (٣١)**

ان هذا المسار الشكلي الذي التزمه النقد وهذا البحث عن الاشكال قد أوقعا النقد الجديد في **اشكال بحيث ازدحمت التجارب الشكلية وتعددت في وقت واحد،** وناقض بعضها البعض الشيء الذي فرض ضرورة التفريق بينها فبادر محمد صالح بن عمر الى الاقرار بوجوب « المحافظة على هذه التسمية » غير العمودي والحر » (...) **لانها تميز بين شعرين طلائعيين يشتركان في الخروج عن الوزن ولكنهما يختلفان اختلافا بينا من حيث الفلسفات الجمالية التي بني عليها كل منهما وهما :**

١ ـ أشعار الزناد والهمامي وفضيلة الشابي

٢ ـ اشعار سمير العيادي ومحمود التونسي . مع الملاحظ ان هناك نوعا ثالثا لم تجد رواجا على الاطلاق بل افلس في الابان لانه لاينتمي الى الشعر في شيء واعني ((القصائد المضادة))(٣٢) .

وهكذا تحددت **هوية** النقد الجديد : **مساندة وتبرير وتفسير** تجارب هذه الحركة الشعرية وذلك بالاعتماد اساليب نقديد تنطلق من نفس المفهوم **الغامض والضيق** للوطنية الذي يحدده بن عمر كما يلي **((ان الشعر الموزون شعر عربي أصيل (اي ليس مستوردا لكنه متخلف حضاريا) لذا وجب تطويره بخلق موسيقي جديدة مستنبطة من واقعنا التونسي لهذا يرفض النقد التونسي الموزون لارتباطه بحضارة الجاهلية أي لكونه غير تونسي))(٣٣)** ليمر بعد ذلك الى ضبط المنهج الذي **ينبغي** ان يسير عليه هذا النقد كما يلي :

١ ـ أن نقرأ النصوص .

٢ ـ ان نصفها وصفا شكليا .

٣ ـ ان نترك المضامين لاصحابها))(٤))

على هذا النمط سار النقد الجديد مشرجا

و « معلمنا » مدافعا ومبررا مفسرا ومؤلا ، باختصار ظل لاهثا وراء التجارب المنسابة من هنا وهناك ، وعاجزا عن كشف العيوب والمزالق التي تردى فيها الكثير منها .

واذن لو حاولنا ان نضبط خصائص هذا النقد لوجدنا :

اولا : ان هذا النقد ظل خاضعا لضرب من **الحماس** (**أو لم يذهب بعضهم الى حد مقارنة** «غير العمودي والحر» ب« الحاز » !)(٤) . **والتلقائية** (هذا التعامل مع الشعر تعاملا مسطحا ، افقيا) اللذين كان من نتائجهما هذا **الانفصام الايديولوجي** الذي يتمثل في تعدد الافاق الفكرية وتناقضها والتي تعكسها هذه المصطلحات النقدية التي وقع استعمالها ك«خلق وانشاء» او«انتاج» او « كتابة » الخ .. الخ ..

ثانيا: الغموض على المستوى المفهومي لما يطرح من قضايا وهي كثيرة أهمها ، الشكل ـ **الحضارة ـ الطلائعية ـ التونسية** . الخ ، فهل يكفي ان نقول بأن **« الشكل » وحده في مقدوره أن يعبر عن حضارة بأسرها »**(٣٦) . على أي أساس ؟ وما هي الارضية التي وقع الانطلاق منها ؟ وهل في التجارب العالمية مايؤكد ذلك ؟ هذه اسئلة ـ وكثير غيرها ـ لم تقع الاجابة عنها بوضوح وبدون ترمرم.

ثالثا : غياب الخط الفكري الواضح الذي ينطلق من **« تحليل ملموس للواقع الملموس »** ويظل **منسجما ، متناسقا** حتى النهاية الشيء الذي جعل الكثير من **المسائل تبقى معلقة من غير حل جذري** (مسألة الجمهور ، نوعية الانتاج ، علاقة الكتابة بالواقع ، التعامل مع التراث ، الثورة والثورية في الشعر) وادى الى السقوط في **الرفض العدمي للتراث الشعري** (كل التراث) والعجز عن **خلق تواصل ديالكتيكي بين خبرة الماضي وتجربة الحاضر ،** وانتهاج **مواقف متشنجة ، متوترة ، متصلبة** من الاتجاهات الشعرية الاخرى (كل الاتجاهات) التي لاتتيح اي فرصة لاقامة **اسس لتحاور موضوعي يجمع أكثر مما يفرق ، ويوسع ، مساحات التأثير ويقضي على « التشرذم » والتبعثر**

رابعا : سيطرة **النظرة الاحادية الجانب** التي تدعم ـ عن طريق اعطاء الوسائل التكنيكية معناها المستقل ـ كل **« فن ذي بعد »** ، فهذا « التشريح الضفدعي » للنصوص الشعرية وتتبع الاكتشافات الشكلية فيها بعد ان تركت المضامين لاصحابها(٢٧) (أي تجريد الشاعر من كل كينونة اجتماعية وتاريخية وطبقية) ـ لم يستطع تغطية **ضيق الافق** الذي تميزت أكثر التجارب الجديدة ولا الكشف عن التناقضات التي توجد في صلبها .

وهكذا ، لئن حاول النقد الجديد **تخليص** النقد في تونس من المفاهيم الخرافية والاسطورية والذوقية(٢٨) . التي تجعله يضرب في متاهات واسعة تدور في مجملها حول حياة الشاعر وعلاقاته الغرامية وأحواله الشخصية بحثا عن « الشاعرية الحق » وتنقيبا عن «مواطن الابداع» وتقصيا ل « خيوط العبقرية » التي قد يكون من روافدها المرض او الخيبة في الحب وغيرها من الهامشيات ، بالاضافة الى ان التجارب الجديدة ظلت ـ من قبل هذا النقد السائد ـ محل شك وتشكيك واستنقاص باعتبار ان هدفها كان **« هدم الذوق الذي ساعدوا على تنميته بين القراء »**(٢٩) فانه ـ في طرحه للبديل ـ قد جذبته (مداعبات الايديولوجية السائدة) بمجموعة من المطلقات الوهمية اهمها : **تحييد الادب والعلم** وعزلهما عن حلبة الصراع الذي يعتمل في المجتمع وتكريسهما لخدمة مصالحها ومطامحها ومراميها القريبة والبعيدة .

وعلينا ان ننتظر سنة ١٩٩٥ حتى **تنضج** الاختيارات الجوهرية ، **وتصحح** المفاهيم والمنطلقات الخاطئة ليدخل النقد مرحلته الجديدة .

* * *

حالما انتهت مرحلة التعاضد دخل المجتمع التونسي ماسمي انذاك ب« وقفة التأمل » وفي مناخ هذه المرحلة دخل الشعر الجديد ـ والنقد ـ مرحلته الثانية التي يمكن ان نطلق عليها « سنوات الازمة » (من اواخر ٧١ حتى اواخر ١٩٧٢) التي جاءت لتزيح النقاب عن التناقضات التي ما انفكت تنهك هذه الحركة والتي طالما وقع اخفاؤها بطريقة او باخرى وتأجيل الخوض فيها .

وأول ما يمكن ملاحظته في هذا الصدد **انفصام العلاقة** الوطيدة التي كانت تربط بين الشعر والنقد ، فلا الشعراء ملتفون حول النقاد ، ولا هؤلاء يتابعون الانتاج الجديد ، بل ان عملية التنظير لم تعد بالكثافة التي كانت عليها في السنوات الماضية .

وهكذا في حين تحول أغلب الشعراء الى الكتابة بالعامية انشغل النقاد ب **« الهيكلية »** او **« البنيوية »** وعلينا ان ننتظر ما سينتهي اليه كل منهما حتى يتم اللقاء من جديد وتعود العلاقة الى سالف عهدها .

في نص **« لماذا أصبحت أكتب بالتونسية ؟ »**(٤٠) يجيب الطاهر الهمامي عن الاسباب التي دفعته الى خوض هذه التجربة الشعرية فيقول .

١ ـ تيقنت في النهاية ان « أزمة القارىء » لن تحل مادمنا نخاطبه بلغة لا يستعملها وان مصير ماكتبه مهما جددنا فيه ، سوف لن يختلف عن مصير أدب السابق من الاجيال (...) وبالتالي تظل الثقافة المكتوبة متخلية عن دورها البنائي الممكن .

٢ ـ أدركت بالممارسة والعلم ان العربية الفصحى، مهما كانت الامكانيات التعبيرية لمفرداتها ومصطلحاتها لغة تبقى صعبة الاستعمال والتناول (...) فهي اذن لغة لا تستعمل بصورة طبيعية ولن يحل أمرها انتشار التعليم وتعميمه ولا تبني اليونسكو لها (...) ان السبب في كون العربية لاتستعمل يعود اساسا الى ان ايقاعها ثقيل وبطيء بحيث لا يتناسب وايقاع عصرنا المتسم بالخفة والسرعة ومرد ذلك الى انها لغة معربة وباقية على حالتها

الاعرابية الاولى بينما كان يمكن ان تتخلص منها شيئا فشيئا ...

٣ ـ **فالعربية اذن ليست لغة عملية لا على صعيد المفردات والمصطلحات أساسا بل على مستوى الايقاع والتركيب . فالمسألة فنية قبل كل شيء** متطرقا بعد ذلك الى الشعر الجديد من زاوية التجربة اللغوية والمراحل التي قطعها قبل « وصوله الى هاته التي عانق فيها الجميع » فيقول « **اننا وجدنا انفسنا في المرحلة الاخيرة نكتب بلغة الجميع ! فلا نحس بالفواصل والنقط والنشازات بيننا وبينهم وبين العصر ووجدنا الجمال والدقة والعمق ممكنا في هذه اللغة ! وأصبحت الكتابة والقول بها ظاهرة شبه عامة تشمل حتى بعض أصحاب الشعر الحر ممن لهم قدرة فنية وفكرية على التجاوز والتطور ، لقد وصلنا الى الناس بعد رحلة شاقة فزال الشعور بالغربة وما أقسى الاغتراب اللغوي وزالت المركبات .. فتجربة الكتابة بالتونسية كانت اذن تتويجا لمخاض طويل وشاق ولم تكن باليسر والبساطة التي يتصورونه ولا انتفاضا آنيا او انتماء مفاجئا او استجابة آلية** »

وبالفعل فقد جذبت هذه التجربة العديد من الشعراء ومن مختلف الاتجاهات حتى اولئك الذين كانوا ينطقون بالفرنسية[٤١] **الى درجة جعلت محمد صالح بن عمر يتساءل « هل ان هناك نية في بعث حركة » « غير العمودي والحر » جديدة داخل الشعر الملحون؟ »**[٤٢]

لا شك ان هذا **التحول** ـ على مستوى الشعر الجديد ـ يعد خطوة هامة باعتباره نتيجة لافلاس « الثورة الشكلية »[٤٣] التي أعلنها الشعراء الجدد من جهة ، ومحاولة مخلصة للمشاركة في نضال الجماهير اليومي وخلق **معارضة** في صلب الشعر الملحون الذي تعرض للمسخ والتزييف والاحتواء من طرف الايديولوجية حتى كاد ان يتحول الى قنطرة يمر عليها الوصوليون والانتهازيون من اجل الكسب والربح الوفير أو مجرد شطحات فكرية لا تثير الا السخرية والضحك من جهة أخرى

الا ان هذه التجربة وان احتوت الكثير من النماذج المهمة ـ فقد ظلت محدودة الانتشار والتأثير[٤٤] ولم تعانق ـ كما كان يأمل اصحابها ـ الطبقات الاجتماعية التي كتب هذا الشعر خصيصا لها وبالتالي **بقيت « حبيسة بعض المسامع »** لاسباب كثيرة منها :

اولا : الربط الميكانيكي بتعدد اللغات على مستوى الابلاغ وتعدد الطبقات في المجتمع (حتى لكأن لكل طبقة لغتها !) وتصور الصراع ـ على مستوى الكتابة الشعرية ـ على انه أساسا صراع لغوي وليس صراعا طبقيا يتجاوز هذا التقسيم الاعتباطي ، الساذج فنتج عن ذلك كله **اعتبار العامية (او التونسية)هي البديل** الوحيد في شعر يخاطب الجماهير ، **والامكانية** الوحيدة التي بقيت امام **الشاعر المناضل** وبالتالي عدم **« التمييز بين المعرفة المعطاة للكوادر** (أي الفصائل المتقدمة من الجماهير) **والمعرفة المعطاة للجماهير بصفة عامة »**

ثانيا : ان هذا التحول لم يسبقه **استيعاب نقدي** للتراث الشعري الشعبي يمكن من **التمييز في هذا الشعر بين الجوانب التقدمية والرجعية في ما يطرح من مضامين وقيم ، والعناصر السلبية والايجابية على مستوى الوسائل التكنيكية التي استخدمت لتأدية هذه المضامين والقيم وفرز ما هو أساسي وثانوي** (وهو هنا يأتي أكثر ابتذالا) **والنزعة المثقفانية** التي تجعل الكتابة بـ« الشعبية » مجرد طلاء يغطي نظرة البرجوازي الصغير الذي لم يعد بامكانه « الوقوف في مهب الطبقات » ونوازعه .

ثالثا : حتى يؤثر هذا الشعر ـ ويغير ـ **لابد من وصوله الى الجماهير** التي وحدها تستطيع ـ باقبالها عليه او بنفورها منه ـ تطويره . الا ان ذلك لم يحدث لانه حين رفضت المؤسسات القائمة نشر واذاعة هذا الانتاج (وهو أمر طبيعي جدا ، وعادي جدا) لم يقع البحث عن وسائل أخرى تمكن من ايصال هذا الشعر الى الذين يهمهم ـ اكثر من غيرهم ـ أمره ، فبقي محصورا في بعض الانصار والمعجبين وحتى الفضوليين .

رابعا : كان من الممكن ان تصبح الكتابة بالعامية اثراء ومؤازرة وتدعيم للشعر المكتوب بالفصحى الذي يناضل هو ايضا من أجل مجتمع آخر جديد لولا انها انطلقت من **تصور خاطىء لطبيعة النضال والثورة في المجتمعات التي تهيمن عليها الامبريالية** مما جعل الدعوة الى الكتابة بالعامية (او التونسية) ـ التي تأتي وكأنها المهدي المنتظر الذي سينقذ الشعر الجديد مما تردى فيه ـ تفرق أكثر مما تجمع ، وتؤخر اكثر مما تقدم .

ان معرفة هذه الاسباب وربطها بالواقع الموضوعي الذي ظهرت فيه والسعي الى تجاوزها بكامل الوعي والادراك والمسؤولية هو الذي سيضع الشعر الجديد على **السكة الصحيحة** التي ظل يبحث عنها وليلتقي من جديد مع النقد الذي ظفر هو أيضا ـ بوجهة الضائع .

كيف تم هذا اللقاء ؟ للاجابة عن ذلك نتوقف عند المرحلة الثانية من النقد الجديد .

استأثرت « **الهيكلية** » باهتمام النقاد الجدد حتى المجلات الثقافية خصصت لها ملفا شارك فيه محمد صالح بن عمر بنصين حاول فيهما « **استخراج أهم المواد الصالحة من تلك الدراسات التطبيقية لتحليل هيكلي عملي ملائم لطبيعة النصوص الشعرية باللغة العربية (وكذلك القصة) ثم تنظيم تلك المواد تنظيما يشكل طريقة واضحة سهل تطبيقها** »[٤٥] وذلك بالاضافة الى الندوات التي أقيمت تعريفا بهذا « المصباح السحري » الذي تم اكتشافه

الا ان الهيكلية قد لاقت ـ منذ البداية ـ الكثير من المعارضة ، فهذا **صالح الفرمادي** يذكر « **بمغبة الخطأ الفادح الذي قد يقع فيه المتشبثون بالطريقة الهيكلية**

المادية الجدلية (...) **فالهيكلي الذي يصف الواقع ويلاحظ فيه العلاقات الانية بين عناصره من علاقات تقابلية واتحادية ووجودية ــ عدمية الخ . يكتفي بملاحظة عمل عناصر المادة بعضها في بعض في فترة وجيزة من الزمن وعلى صعيد افقي ولايمكنه بحال من الاحوال ان يفسر تغير تلك العناصر))**(٤٦) وهذا **الحبيب حميدة** يقف هو ايضا ــ وبأكثر حدة ــ منها مؤكدا بأن **((الهيكلية لا معنى لها الا باعتبارها من نوافل ونفايات ناتجة عن وضعية مؤقتة يريدون تخليدهـا لتشتيت الحركات العمالية وتحسين وضعية النظام الرأسمالي المتسلط المهيمن الذي لايريد ان تندمج الحركات العمالية ضمن الحركية والتفاعل التاريخيين . والهيكلية علامة لتبعيتنا التي تكاد تكون عضوية في المستوى الثقافي بنفايات . الاحتكارات القديمة . ان خطر الهيكلية لعظيم وان مقاومتها بصمود وعنف هو العلاج الوحيد لحماية العمل الثوري))**(٤٧)

اذا عرفنا ان التحليل الهيكلي يتميز بـ :

اولا : وصف النص والعلاقات التي توجد بين وحداته ــ باعتبار انه ((**يستطيع**(٤٨) **الدفاع عن كيانه بواسطة عناصره الداخلية وبدون الالتجاء الى أي عنصر خارجي عنه))** والبقاء في حدود هذا الوصف الذي يتحول الى نوع من الرياضة الذهنية التي تبحث عما يسميه بارط بـ« متعة النص » المجردة من كل الشروط الاجتماعية والتاريخية والخالية من كل دلالة طبقية . بالتالي فان هذا « التشريح الضفدعي » يوازيه من جهة اخرى التأكيد على « موت الكاتب » .

ثانيا : عدم التفريق ــ كنتيجة لما سبق ــ بين التقدمي والرجعي ، بين الخائن والشريف بين المتملق والمناضل ، بين الذي يعمل في اتجاه التاريخ وبين الذي يعمل في التيار المضاد ، بين الذين تصلعت رؤوسهم ودخلوا الترهل من بابه الواسع والذين آمنوا بالشعب وبقدرته على تغيير الواقع(٤٩) اي **أن التحليل الهيكلي يخدم ــ** في التحليل النهائي ــ **موقف تلك الطبقات التي تتغاضى عن الاضطهاد والاستغلال وتعمل على تذويب التناقضات او تلطيفها على أكثر تقدير حتى تحافظ على استمرار هيمنتها وتسلطها .**

ثالثا : وضع العلم فوق كل الصراعات والنزعات والمصالح والاعتبارات ، والدعوة الى « علم للعلم » او « علم محايد » . ولكن **((ان تطلب علما غير متحيز في مجتمع قائم على العبودية المأجورة لمن السذاجة الصبيانية كأن تطلب من الصناعيين عدم التحيز في مسالة اذا كان يجدر تخفيض ربح الرأسمال من أجل الزيادة في أجرة العمال)) .**

اذا عرفنا كل ذلك فهمنا لماذا لم تستمر الهيكلية ــ وهي الامتداد الطبيعي للمرحلة الشكلية التي سبق ان رأينا افلاسها ــ أكثر من عامين على أبعد تقدير ولم تترك اعمالا نقدية تذكر(٥٠)

غير أن الهيكلية رغم ذلك لم تخل من أهمية تكمن اساسا في كونها وضعت حركة النقد الجديد امام اختيارين لا ثالث لهما : اما مواصلة هذا الضرب من العلمانية (الاكتفاء بالاجابة عما يجعل من نص نصاشعريا) الذي يعني ــ في التحليل النهائي ــ العجز على تثوير الواقع السائد وتغييره . واما **اعادة النظر** في كل الممارسات النقدية السابقة **وتصحيحها** على ضوء ما تتطلبه المرحلة التاريخية الراهنة . تماما كما أكدت الكتابة بالعامية ان **المسألة الجوهرية** ليست في الكتابة بهذه اللهجة او بتلك اللغة الفصيحة وأنما في وجود شاعر ــ قادر أو غير قادر ــ على تحويل الشعر الى **((سلاح معرفي)) يخصب توق الانسان للتغيير ويغنيه بالرؤيا الثورية ويحصنه بالتفاؤل التاريخي من أوباء اليأس والقنوط التي تثيرها عادة الهزائم والنكسات في المجتمعات التي ماتزال قيد التطور((**(٥١)

وهكذا كان هذا **الفشل** بمثابة الصخرة التي ستتحطم عليها الافاق الفكرية المتعددة والمتناقضة التي ظلت تنطوي عليها الحركة الشعرية والنقدية ليظهر زائفها من جوهريها ، ومتحولها من ساكنها ، وغالطها من صحيحها وبالتالي فهي بداية انبثاق**الوضوح الفكري** الذي سيفتح أمام الشعر الجديد ــ والنقد المرافق له ــ آفاقا رحبة تمكنهما ــ بالفعل ــ من التوغل في معرفة التطلعات الحقيقية للجماهير الشعبية ، ومواكبة نضالها اليومي وفتح المسالك الوعرة أمامها . فما هي الخصائص التي تميز هذه المرحلة عما سبقها ؟ وما هي العوامل الموضوعية التي ساعدت على بلورتها وانضاجها ؟

بداية من ١٩٧٥ ــ وفي اطار توضيح **الخط الديمقراطي الوطني ــ** طرحت **المسألة القومية** باهتمام كبير من طرف القوى اليسارية الاكثر تجذرا بعد ان تم **تصحيح** اخطاء الماضي بما فيها من **((يسراوية))** مبتذلة أدت الى التقوقع والانعزال ، بل والسقوط في حبائل الايدلوجية السائدة **حيث اخذت هذه القوى على عاتقها محاربة الامبريالية والمرتبطين بها ، وتحقيق الاستقلال والكرامة الوطنية ، وترسيخ الديمقراطية الشعبية وبناء المجتمع الاشتراكي ، والقضاء على حالات التبعثر والانخذال والتمزق وكل اشكال الاقليمية الضيقة التي ما انفك الاستعمار ــ سوء الذي دخل من الباب او من النافذة ــ يغذيها .** كل ذلك كطريق الى بناء **الوطن الجديد** الذي تمحي فيه كل اشكال الهيمنة والاستغلال والتناحر والعداء بين الامم .

هذه المهمة لا يمكن ــ وقد بات ذلك متأكدا أكثر من ذي قبل ــ أن تقوم بأعبائها الالطبقة الكادحة ــ ومن ورائها كل الذين لهم مصلحة في تغيير الواقع السائد ــ بوصفها **طبقة تاريخية ليس** لديها « ماتخسر في الثورة الا

القيود التي تكبلها » وباعتبار أنه لا يمكن ان يتم القضاء على **التجزئة** مالم يتم القضاء على وحشية رأس المال وبربريته .

على هذا الاساس تصبح الثورة الوطنية الديمقراطية جزءا من الثورة العالمية المعاصرة

ضمن هذا الاطار نما اتجاه شعري جديد(٥٢) **تأتي** « كتابات » المختار العماني(٥٣) وهو احد الذين رافقوا تجربة « غير العمودي والحر » وساندوها — خير معبر عنه حيث يقول محددا مهمة الشاعر في هذه المرحلة **« المسألة الاساسية التي نصطدم بها في كل مجتمعات العالم الثالث هي الامبريالية . والشاعر الذي يعمل في اتجاه التاريخ هو الذي يتبع التيار « الوطني » و « الديمقراطي »** متعرضا بعد ذلك الى مسألة الكتابة بالعامية **« احترم الذين يكتبون بالعامية التونسية ويوصلون ابلاغهم الى الذين يهمهم الامر » انهم يعملون في نطاق التقدم التاريخي ولكن الذي يكتب قصيدة بالعامية بذهنية البرجوازية الصغيرة لنشرها بـ«الصدى» (جريدة أسبوعية) من الافضل ان يكتبها بالعربية الفصحى (...) ان كتابة قصيدة بـ«التونسية» وقراءتها في دار الثقافة ، او نشرها بجريدة ما هو الافلكلور .. حينما نريد التأثير في الجماهير ، لنقرأ قصائدنا امام هذه الجماهير . يجب تحمل المسؤولية كما هو الشان بالنسبة للشاعر المصري فؤد نجم . المسألة مسألة مبدأ »(٥٤) فقد مقدما ما في النهاية الحل الذي يرتئيه** وهو **« ان نكتب بعربية فصيحة وسهلة الشيء الذي لا يعني النزول الى مستوى العامة فذلك يعني موقف شعبوي ، فلكلوري ، وخاطيء .. الجماهير مازالت تشكو الامية والجهل ، ودور المثقف التقدمي هو ان ينمي وعيها »**(٥٥)

فالصراع — كما ترى — لم يعد صراعا شكليا (بين عمودي وحر — بين منثور ومضاد لهذا وذاك) ولا لغويا (فصحى وعامية — فرنكفونية وعرعامية) . وانما هو صراع **طبقي** (بين الذين تصلعت رؤوسهم واعلنو جبنهم وتملقهم لذوي الامر والنعمة والذين التزموا بالدفاع عن قضا الجماهير ومشاركتها نضالها اليومي ، بين المرتبطين بالامبريالية والمعارضين لها) **ينطلق من من خصوصيات هذا المجتمع التاريخية كجزء من الوطن العربي الذي يشكل احد روافد الثورة العالمية .**

المسألة الجوهرية — اذن — هي كما حددها المختار اللغماني في احدى نصوصه الشعرية **«كن عربيا في ما تشعر**
كن عربيا في ما تكتب
لكن لا تنسى بان العالم أرحب
لا تنسى بان العام أرحب »(٥٦)

بهذا ينتهي عهد البحث عن الاشكال والتجريبية الضريرة ، عهد الاقليمية الضيقة والشوفينية الفاقدة لكل المبررات ، عهد الاحتجاج الرومانسي والثوروية المبتذلة ، عهد المفاضلة بين العامية والفصحى ليطل **شعر يعلم ويتعلم ، يتأثر ويؤثر ، يغير ويتغير ، يطور ويتطور .**

ولا غرابة ان كون شعراء هذه المرحلة — ماعدا الطاهر الهمامي(٥٧) — هم الذين نطقوا خلال وصول الحركة الشعرية الى «النضج الشكلي» وبقوا — لسبب او لاخر — في الظل أقرب لى الهامشية منهم الى اي شيء اخر : وهو ما مكنهم من الاستفادة من اخطاء هذه الحركة وسلبياتها والقدرة على تجاوزها .

وبالرغم من الحصار المضروب على هذا الاتجاه، وبالرغم من عمره الذي ليتجاوز العامين فان النماذج التي استمعنا اليها او تلقيناها من أصحابها تلتقي كلها — وبنسب متفاوتة — في :

اولا : انطلاقها من واقع المحرومين — لا كما هو فقط — وانما يجب ان يكون أي النص الشعري يتحول هنا الى سلاح معرفي يساهم في تهيأة الجماهير فكريا وايديولوجيا من أجل تغيير الواقع السائد والاغتباط بهذا التغيير ، وهو أمر متأت من أن أغلب هؤلاء الشعراء لايفصلون بين الممارسة اليومية للواع والكتابة .

ثانيا : سيطرتها على الواقع بالفن أي بدون السقوط في الشكلية المبهرة التي تحول النص الى مجرد « كعكة حلوة » تظل وقفا على أقلية صفيرة وبدون التضحية بـ« الجمالية » في سبيل المضمون تجعل النص تقريريا ، والتجربة عارية ، خرساء ، فتميزت هذه النصوص الجديدة بكثافة صورها ء وشمولية نظرتها ، وبنفسها الملحمي ، وايقاعها السمفوني .

ثالثا : استيعابها للتراث الانساني التقدمي الشيء الذي مكنها من خلق تواصل ديالكتيكي بين خبرة الماضي وتجربة الحاضر ومتطلبات المستقبل

رابعا : تركيزها على مقومات الامة (التاريخ — الارض — الحياة الاقتصادية — الخ) وبالخصوص على التكوين النفسي الذي يعبر عنه المختار اللغماني كما يلي :

« أشهد أني عربي حتى آخر نبض في عرقي
عربي صوتي
عربي ضحكي وبكائي
عربي في رغباتي المنوعة ، في أهوائي »(٥٨)

اليس هذا هو **المفهوم الجماهيري للوطنية** الذي ظل الشعر الجديد يبحث عنه طيلة سنوات ، والذي لا تشكل التجارب الشعرية الاخيرة **الا مرحلته الجنينية** ، فالطريق مازالت طويلة وشاقة ومحفوفة بالمسامير الطويلة والخشنة التي تعترض كل كاتب شريف يريد ان يحمل رسالة الى شعبة على حد تعبير ماكيم غوركي ؟

بعد ان ظلت الاهتمامات النقديد مكرسة للاجابة عن هذا السؤال **«مالذي يجعل من نص ما نصا شعريا ؟»** لتتهي الى **« هذا شعر ثوري في مضمونه رجعي في شكله »** أو **ثوري في شكله رجعي في مضمونه » كتعبير** عن **نظرة مثالية** تعزل الظواهر عن بعضها ، **وتفصل بين**

الاشياء في الجسم الواحد فمن فصل الشكل عن المضمون تنطلق حتى تنتهي الى عزل الادب بصفة عامة عن كل ما يمت للواقع الموضوعي بصل(٥٩) اصبحت هذه الاهتمامات ـ بحكم تغير **الظروف والمعطيات ، وبعد عمليات التصحيح**(٦٠) **والنقد الذاتي (٦١) واستكمال التكوين السياسي بالخصوص** ـ تنصب على الاجابة عن هذا السؤال « **ما الذي يجعل من شعر ما شعرا وطنيا يعمل في اتجاه التاريخ** ؟ »(٦٢)

في محاولته الاجابة عن ذلك بدأ النقد الجديد يأخذ موقعه الحقيقي الذي ظل شاغرا لتأدية الدور الذي **تحتمه** هذه المرحلة التاريخية والمتمثل في :

أولا : فضح الاوهام والتصورات الخاطئة **التي** تروجها الايديولوجية السائدة والكشف عن **طرق عملها**

ثانيا : الوقوف بجانب **كل الشعراء الشرفاء على** اختلاف طرق ابلاغهم **وجعل التناقضات الثانوية ـ لا الاساسية ـ حينما تحل انما في سبيل تطوير الشعر الوطني الجديد وتعميقه** .

ثالثا : التخلص من سلبيات النخبوية والمثقفاتية وذلك باحتضان تجارب ابناء هذا الشعب من عمال وفلاحين والعمل على تشريكهم في عملية الانتاج الشعري .

رابعا : الانطلاق من المنتجين **بدون ان يسلط عليهم** أي **ضغط** وتتبع انتاجهم بالتحليل والكشف عن **السقطات الايديولوجية** التي قد تتسرب الى هذا الانتاج وتصحيحها من وجهة نظر مصلحة الجماهير والعودة اليهم بمدهم بمعارف نظرية تساعدهم على التوغل اكثر في سبل البحث والاكتشاف(٦٣)

وهكذا يصبح النقد الجديد محددا ب **الجماهير (ينطلق منها ليعود اليها) من جهة وبالعلم** (المكرس **اساسا في خدمة هذه الجماهير**) من جهة اخرى، في علاقة **جدلية لاتنفصم عراها** . وعندئذ لن يصبح النقد مجرد **تجريد نظري يظل غامضا** ، وغير مفهوم(٦٤)

اذن فقد اتحد الشعر والنقد الجديدان لخوض هذه « **المسيرة العسيرة** » التي تقودها جماهيرنا من أجل **مجتمع اخر جديد** ، ووطن آخر ارحب ولارساء ثقافة وطنية مواكبة لهذه التطلعات والنضالات ومعارضة لكل أشكال العبودية والاستغلال والاغتراب

ـ تونس ـ

هوامش

(١) اسم اطلقته مجلة « الفكر » على تجربة شعرية ظهرت منذ ١٩٦٨ لتميز بينها وبين العمودي والحر من جهة، وبينها وبين قصيدة النثر من جهة اخرى . وهي تجربة حاولت استنباط نغمات موسيقية من الشعر الذي تنتهي القافية فيه بمقطع مغلق ولهذه الناحية ـ كما يقول محمد صالح بن عمر ـ قيمة فنية كبيرة لان انتهاء البيت بحرف ساكن يحدث في نفس القارىء ايقاعا خاصا وجوا خاصا ايضا اذ تكون النغمة متحررة مسترسلة معبرة بذلك عن ابعاد لامتناهية متجاوزة لكل الحدود والسدود (انظر من هذا الصدد الملحق الثقافي لجريدة العمل عدد ٣٦ ـ ١٢ سبتمبر ١٩٦٩ ص ٤ ـ عدد ٣٨ ـ ١٧ اكتوبر ١٩٦٩ ص٩ . عدد ٤٩ ـ ١٧ فيفري ١٩٧٠ ـ ص٥) . هذا وقد صدرت ٤ مجموعات شعرية تحت هذا الاسم هي « المجزوم بلم » لمحمد حبيب الزناد و « الحصار »و « الشمس طلعت كالخبزة » للطاهر الهماسي و « روائع الارض والغضب » لفضيلة الشابي ، بالاضافة الى شعراء اخرين ينتمون الى نفس الاتجاه ولم تصدر الى الان مجموعات شعرية كحمادي التهامي الكار ، واحمد الحباشه ، وبعض تجارب توفيق الزيدي .

(٢) يتأكد ذلك بالخصوص لدى محمد التونسي (وهو شاعر ورسام وقصاص) في نص « كلمات عن الشعر والفن والحرية » (الفكر السنة ١٣ العدد ٧ أفريل ١٩٦٨ وكذلك نصوص محمد مصمولي وخاصة « نحو قصيدة النثر » (رافض العشق ـ الصادر عن الدار التونسية للنشر ١٩٧٢ ـ ص٩٧) ـ و » كلمات في الشعر (رافض . ص١٠٦)

(٣) كلمة بيانية اولى في « غير العمودي والحر » للطاهر الهمامي . الفكر السنة ١٥ العدد ٣ نوفمبر ١٩٦٩ . ص٨٨ .

(٤) من النقاد الذين ظهروا مع هذه الحركة الهادي بوحوش ومحمد صالح بن عمر واحمد الحاذق العرف بالاضافة الى اعمال الاستاذ توفيق بكار وكذلك جان فونتان .

(٥) راجع النصوص النظرية التي كتبها البشيرين سلامة في كتابه « اللغة العربية » ومشاكل الكتابة .
وكذلك الكلمات البيانية للطاهر الهمامي ـ احد شعراء الحركة ـ وهي منشورة كلها بالفكر (السنة ١٣ ـ العدد ٢ ـ نوفمبر ١٩٦٩ ـ ص ٨٧ ـ ٨٨ ـ العدد ٦ مارس ١٩٧٠ ـ ص٩٤ ـ٩٥ السنة ١٦ ـ العدد ١ اكتوبر . ١٩٧٠ ص٩ . العدد ٥ فيفرى ١٩٧١ ـ ص ٦٢ ـ ٦٤) .

(٦) ظهر اغلب شعراء هذا التيار على اثر انسحاب الشعراء الجدد بعد نشر الطليعة الادبية بيانها بمجلة الاداب (السنة ٢٠ ـ العدد ٥ ـ مايو ١٩٧٢ ـ ص٧٢) .

(٧) من هؤلاء الشعراء الذين يحملون الكثير من الامل للشعر الجديد في تونس نذكر الطاهر الهمامي ، المختار اللغماني ، والمنصف الميرغني ، وعبد الحميد خريف (الى حد ما)

(٨) تعبر عن ذلك الدراسة التي كتبها نور الدين عزيزة تحت عنوان « نحو ابجدية للشعر الحديث » والتي استغرقت ما يزيد عن ال ١٥ صفحة من جريدة الصدي (العدد ٢٣ ـ٢٤ ـ ٢٥ ـ ٢٦ ـ ٢٧) .

(٩) من الكلمة البيانية الثالثة للطاهر الهمامي . الفكر العدد ، . مارس ١٩٧٠ ـ ٩٤

(١٠) راجع كتابات البشير بن سلامة في هذا الصدد ضمن كتابه « اللغة العربية ومشاكل الكتابة » وكذلك كتابه « الشخصية التونسية خصائصها ومقوماتها » الصادر عن مؤسسات بن عبد الله للطباعة والنشر .

(١١) يلتقي احمد اللغماني ـ وهو شاعر محافظ شكلا ومضمونا ـ مع المنصف الوهايبي ـ وهو شاعر ثوري راجع الملحق الثقافي لجريدة العمل ـ العدد ١٦٤ ـ السنة الثالثة ٩ جوان ١٩٧٢ ـ ص ٨ و ٩ .

(١٢) راجع بيان مجلة الاداب (تعليق رقم ٦) وكذلك البيان الذي نشر بمواقف ـ العدد ٢٣ ـ ص ١٢٦ .

(١٣) راجع كتاب محمد صالح الجابري « الشعر التونسي خلال قرن » الصادر عن الشركة التونسية للتوزيع ـ ص٦٩ ومابعدها
(١٤) نفس المرجع ـ ص٢٤٠ وما بعدها
(١٥) بداية من هذه السنة بدأت تظهر نصوص لمحمد معمولي ومحمود التونسي ، مع العلم ان الفكر مالم تضع لا فوقها ـ ولا تحتها ، ما تعودت ان تطلقه على الانواع الادبية المختلفة (شعر ـ قصة ـ مسرحية الخ ..)
(١٦) انظر « لمحة على الاتجاهات الشعرية الجديدة بتونس » لمحمد صالح بن عمر الملحق الثقافي لجريدة العمل ـ العدد ١٦٤ ـ ٩ جوان ١٩٧٢ ـ ص ٢
(١٧) انظر النص كاملا لمجلة الفكر ـ السنة ١٥ ـ العدد ٩ ـ جوان ١٩٧٠ ـ ص٧١ ـ ٧٢ .
(١٨) راجع « الشعر التونسي خلال قرن » ص٩٧ .
(١٩) الفكر السنة ١٥ ـ العدد ٥ ـ فيفري ١٩٧٠ ـ ص ٦٣ .
(٢٠) من الكلمة البيانية الثالثة ـ الفكر ـ السنة ١٥ ـ العدد ٦ ـ مارس ١٩٧٠ ـ ص٩٥ .
(٢١) انظر مثلا « المجزوم بلم » للزناد ـ ص ٢٣ و ٣٦ ـ ٣٧ ـ ٣٨ .. الخ .
(٢٢) عن الكلمة البيانية الثالثة (تعليق رقم ٢٣)
(٢٣) راجع مقدمة الحصار للاستاذ توفيق بكار .
(٢٤) نفس المرجع .
(٢٥) من ذلك مثلا دعوته الى « الادب الجاهلي التونسي » وارجاعه لتطور الشعر الجديد الى افسطينوس .
(٢٦) يؤكد ذلك ان تسمية « غير العمودي والحر » كانت من وضع مجلة الفكر ـ وهو رئيس تحريرها ـ
(٢٧) الكلمة البيانية الاولى ـ الفكر السنة ١٥ ـ العدد ٢ نوفمبر ١٩٦٩ ـ ٨٧ .
(٢٨) راجع الفكر السنة ١٥ ـ العدد ٤ ـ جانفي ١٩٧٠ ـ العدد ٥ ـ فيفري ١٩٧٠ ـ العدد ٧ أفريل ١٩٧٠ .
(٢٩) اعلنت رفضي لما كتبته من نصوص خلال هذه الفترة في «الطليعة وضرورة تعديل الساعات » العدد بتاريخ ٢٣ سبتمبر ص٢١
(٣٠) الفكر السنة ١٥ ـ العدد ٤ ـ جانفي ١٩٧٠ ـ ص٥٦ .
(٣١) الفكر السنة ١٥ ـ العدد ٧ ـ افريل ١٩٧٠ ـ ص٩٦ .
(٣٢) الملحق الثقافي ـ عدد ٦٧ ـ / ٣ ـ ٧ ـ ١٩٧٠ ـ ص٨ .
(٣٣) الملحق الثقافي ـ عدد ١٦٤ ـ جوان ١٩٧٢ ـ ص٤
(٣٤) نفس المرجع
(٣٥) راجع « بين الجاز وغير العمودي والحر » لمحمد صالح بن عمر والهادي بوحوش ـ الفكر السنة ١٥ ـ العدد ٥ ـ
(٣٦) انظر التعليق رقم ٤(٣)
(٣٧) كنت منذ البدء معارضا في هذه النقطة راجع في هذا الصدد « الشعر الطلائعي موقف حضاري » الملحق الثقافي عدد ١٦٤ ـ ٩ جوان ١٩٧٢ ـ ص٤
(٣٨) لا نستثني بمجلة الفكر السنة ١٧ ـ العدد ٥ فيفري ١٩٧٢ . والعدد ٦ ـ مارس ١٩٧٢ .
(٣٩) محمد صالح الجابري : الشعر التونسي الحديث . الاداب . العدد الخاص بالادب التونسي نيسان (أبريل) ١٩٧٢ ص١١٣ .
(٤٠) الملحق الثقافي الجمعة ١٩ ماي ١٩٧٢ ـ ص١٣ ـ ١٤
(٤١) راجع مجلة « اليف » (الناطقة بالعربية والفرنسية) . العدد ٦ ـ ١٩٧٥ ـ ص ١٥٩ ـ ١٥١
(٤٢) الملحق الثقافي . ٩ جوان ١٩٧٢ ـ ص٤
(٤٣) راجع مقدمة الهمامي لمجموعته « الشمس طلعت كالخبزة » الذي نشره على نفقته الخاصة وسحب من السوق بعد اسبوع من صدوره .
(٤٤) نشر قصيدة بمجلة يبلغ ثمنها ٧٠٠ مليم يبدو مناقضا لما تدعيه هذه التجارب في اتجاهها الى الطبقات الشعبية !
(٤٥) مجلة ثقافة الصادرة عن دار الثقافة ابن خلدون ـ العدد ٨ ـ ص١٠٢
(٤٦) نفس المرجع ـ ص١٥١
(٤٧) نفس المرجع ـ ص١٥٣
(٤٨) نفس المرجع . ص١٣٨
(٤٩) يؤكد ذلك ما يقوله بن عمر نفسه .. فلا يهمنا (اي الشاعر) ان يكون ثوريا او معتدلا ، محبا للمرآة او ناقما عليها ، متفائل او متشائما : كل هذه الامور في نظرنا تافهة وخارجة عن نطاق الشعر » الفكر السنة ١٥ العدد ٧ ـ افريل ١٩٧٠ ص٩٣
(٥٠) ٥ محاولات يمكن حشرها ضمن هذا الاطار دراسة توزيعية لقصيدة الهمامي (افتتاح السمفونية العاشرة) ومعلقة عمر بن كلثوم لمحمد صالح بن عمر ، ونص قصصي (حدث معن قال) لعز الدين المدني اعدها سالم ونيس ، ونظام الصورة في نصوص مصمولي لصاحب هذه السطور ، ورسالة الغفران لحسين الواد.
(٥١) الموقف الادبي ـ السنة الخامسة ـ العدد الاول والثاني ـ آيار حزيران ١٩٧٥ ص١٣٩
(٥٢) انظر التعليق (رقم ٧) وسنحاول في فرصة اخرى القاء بعض الاضواء على هذا الاتجاه
(٥٣) توفي هذا الشاعر يوم وجانفي ١٩٧٧ وهو لم يتجاوز السادسة والعشرين من عمره . وقد كنا اعطينا لمحة عن تجربته الشعرية في الابان بالملحق الثقافي لجريدة « بلادي » (العدد ٢ ـ فيفري ١٩٧٧)
(٥٤) مقتطفات من ندوة حول الشعر الجديد اعدها الاستاذ الهادي البالغ بجريدة « لابراس» ٣٠ ماي ١٩٧٦ ـ ص١٢
(٥٥) نفس المرجع ص١٣
(٥٦) من نص « حفريات في جسد عربي » لم ينشر بعد . راجع تحليلنا الثقافي . (تعليق رقم ٥٧) ..
(٥٧) يعد الهمامي من اقدر الذين يكتبون باللغة العامية في تونس بعد ان استفاد من تجربة الشاعر المصري احمد فؤاد نجم .
(٥٨) تعليق رقم (٦٠)
(٥٩) يقول بن عمر بالحرف الواحد « .. فالادب ادب والسياسة سياسة والفلسفة فلسفة ، والعلم علم وكل منتسب لاي ميدان من هذه الميادين سيد فيه ، لذلك وجب عليه ان يضطلع بالمهمة التي حددها لنفسه وان يترك بقية الميادين لاهلها وذويها .. » الفكر السنة ١٦ . العدد ٣ . ديسمبر ١٩٧٠ ـ ص٣٩
(٦٠) راجع الملف الذي فتحته جريدة الصدى من ١ جويلية حتى ١٤ اوت ١٩٧٤ حول « الطليعة والادب الطلائعي » .
(٦١) انظر النقد الذاتي الذي قام به صاحب هذه السطور بجريدة الهدف ـ ٥ ابريل ١٩٧٥ . ص٨
(٦٢) بدأ تركيز اسس هذا النقد الجديد انطلاقا من المحاضرة التي القاها صاحب هذه السطور على منبر نادي الشعر التابع لدار الثقافة ابن خلدون يوم ٧ فيفري ١٩٧٦ والتي مازالت تنتظر النشر شان العديد من النصوص الاخرى التي وقع رفضها من طرف الصحف والمجلات التونسية .
(٦٣) راجع عرضا للندوة التي اقامها نادي الشعر حول « مستقبل الشعر في تونس » بجريدة الصباح ـ الجمعة ٧ جانفي ١٩٧٧ ـ ص١٩ .
(٦٤) اشارة الى قول بن عمر في حديث اجرته معه مجلة « الشباب » عن نقده « لكن نظرياتي لاتزال مع الاسف غير مفهومة » (السنة ١٢ ـ عدد ١ ـ جانفي ـ فيفري . مارس ١٩٧١ ـ ص٣٧ .



عزت سرايليتش

سنديانة على نهر درينا

عبد الوهاب البياتي

العالم كله وطني
ومتمناي عندما اموت
ان أكون حيث توجد قباب النسور
الالهية .

(١)

زرت يوغسلافيا ثلاث مرات ، كانت زيارتي الاولى لها عام ١٩٧١ ايام كنت مقيما في القاهرة ـ لحضور مهرجان الربيع الشعري الذي نظمه اتحاد الكتاب اليوغسلاف في سرايفو عاصمة جمهورية البوسنة والهرسك ، وهي احدى جمهوريات يوغسلافيا الست ، وزيارتي الثانية لها كانت في عام ١٩٧٣ لحضور المهرجان السنوي الدولي الذي يعقده اتحاد الكتاب المركزي ، كل عام من ١٨ تشرين اول الى ٢٢ منه ، بمناسبة تحرير بيوغراد العاصمة من الاحتلال الالماني ، ويدعى الى هذا المهرجان عادة ، بعض الشعراء والكتاب من مختلف بلدان العالم ، وقد دعي معي الى هذا المهرجان من الوطن العربي في تلك السنة الاستاذ توفيق الحكيم ، ولكنه لم يستطع الحضور لنشوب حرب اكتوبر .

أما زيارتي الثالثة ، فقد كانت عام ١٩٧٥ لحضور المهرجان الشعري الذي عقد في مدينة سرايفو مرة أخرى . وقد دعي معي في هذه المرة الشاعر محمود درويش(١) وقد سافرنا معا في نفس الطائرة من بيروت الى بيوغراد . وكانت الحرب الاهلية في لبنان ، وفي بيروت بالذات قد اندلعت ، ولهذا فقد وجدنا صعوبة كبيرة في اختراق الحواجز المقامة على الطرقات للوصول الى مطار بيروت .

وسرايفو التي زرتها في عام ١٩٧١ وحدي ، وزرتها للمرة الثانية عام ١٩٧٥ (أنا ومحمود درويش) من اشهر مدن أوربا ، فمنها كانت شرارة الحرب العالمية الاولى ، قد اندلعت ، عندما اغتيل في أحد شوارعها ارشدوق النمسا . كما ان حركة المقاومة اليوغسلافية ضد الاحتلال الالماني ، بقيادة المارشال تيتو ، كانت قد بدأت من الجبال المحيطة والقريبة منها . كما انها تعتبر اجمل مدينة أسلامية تقع في أعالي البلقان ، حيث يطلق عليها (المدينة ذات المائة مئذنة) . ولعل فن المعمار الاسلامي الذي بنيت على طرازه هذه المدينة الجميلة ، هو من اشد المناظر اثارة لنفس الزائر العربي والاوربي .

عندما حطت الطائرة على أرض مطار سرايفو ـ لدى زيارتي الاولى ، ثم اقتربت من بناه ، لاح لي من بين الوجوه التي أعرفها : وجه صديقي الدكتور سليمان جروزدانتش مدير معهد الاستشراق في المدينة واستاذ الادب العربي في كلية الفلسفة ، كما لاحت لي وجوه أخرى ، لا أعرفها .

وقبل ان اتقدم من ضابط الجوازات ، اقترب مني ما يقارب العشرة اشخاص ، وهجموا علي ، معانقين ومصافحين ومرحبين ، فسقطت الحقيبة اليدوية الصغيرة التي كنت احملها وجواز سفري . انحنى احدهم ورفع الحقيبة والتقط جواز السفر وهو يقول : « أرحب

بك باسمي وباسم رفاقي في اتحاد الكتاب ـ وكان المتحدث هو الشاعر اليوغسلافي الكبير عزت سرايليتش. ثم تابع ونحن ندلف الى مقهى المطار ، مشيرا الى بعض الجالسين : « انظر ، لقد حضر هؤلاء الشعراء الضيوف قبلك بساعة ، ولكني احتجزتهم ، هنا في المقهى ، لكي يكونوا في استقبالك أيضا » ثم ضحكنا جميعا ، ونحن نتصافح ونتجه الى السيارات التي كانت في انتظارنا جلسنا ـ انا وعزت وسليمان في سيارة واحدة ، انطلقت بنا ، بسرعة البرق الى فندق المدينة ، في شوارع باكرها الربيع ، فطفحت بالجليد الذائب والوحل . وهناك كان ينتظرنا بعض المرافقين من الادباء والشعراء الشباب الذين لم يستطيعوا المجيء الى المطار ، لعدم وجود سيارات كافية . تحدث عزت معهم ، ثم قال « ها قد جاء الآخرون » .

بعد فترة وجيزة اكتشفت ان حقيبة ملابسي قد ضاعت ، مما سبب لي قلقا ، لأنني كنت قد وضعت فيها كل ما احتاجه أثناء رحلتي الطويلة .

عندما اجتمعنا بعد نصف ساعة على العشاء ، كان عزت سرايليتش يحدث احد المرافقين بضرورة الاتصال بمطار سراييفو وبيوغراد للبحث عن الحقيبة الضائعة ؛ واذا بأحد الشعراء يقول : « لا بد ان الحقيبة المفقودة قد ذهبت الى وارشو » ضحك عـزت ، وهو يقول للشاعر : « يتضح لي أيها الصديق ، انك تكتب اشعارك بنفس طريقة استنتاجاتك الخاطئة هذه » لذنا بالصمت لقسوة الملاحظة ولاذ الشاعر هو أيضا بصمته ، وانزوى بعيدا عنا .

كنت ارى (عزت) يستقبل بترحاب في كل مكان ، فهو في تلك الاثناء ، كان نائب رئيس اتحاد الكتاب ، كما ان شهرته التي طبقت آفاق يوغسلافيا وبلدان المعسكر الاشتراكي واوربا ، جعلت منه محط انظار الجميع : المحبين والحاسدين . كان يداعب الاطفال والشيوخ ويسخر من المتشاعرين والحاسدين والنظامين في وجوههم وكانت فرائص هـؤلاء ترتعد عندما يرونه ، فيلوذون بالصمت او يطلقون سيقانهم للريح . صديق للجميع . كل الشعراء المبدعين والنقاد يتفقون على انه من اهم واكبر شعراء يوغسلافيا المعاصرين .

امتدت صداقتي الحميمة له ، طوال أيام مهرجان الربيع الشعري . وكان يصر على أن أتقدمـه في كل مناسبة .

قال مرة : « ان الشعراء هم الوحيدون في هـذا العالم ، الذيـن لايستطيع فاتح ان يغـزو ممالكهم الشعرية » . « يموت الدكتاتور والمهرج والقاتل والفاتح، ويبقى الشاعر » . « كما ان السـياط والسـيوف والطعنات ، لا تستطيع ان تجلد أو تغتال مجد الشاعر ، لان مجد الشاعر يسكن في الكلمات . ومن الذي يستطيع اغتيال مجد الكلمات ؟ » كما قال لي مرة ، محذرا من : « برد الليل واضواء الشهرة والعدو الذي يتسلل في ثياب صديق ؛ فقد يندس ، احد هؤلاء الى قلب الشاعر، ويقطع وتر المغني ، بل قد يسـرقه ، وهو لا يدري » وفي الامسية الشعرية الرابعة لهذا المهرجان التي أقيمت في مدينة (توزلا) وهي مدينة صناعية معظم سكانها من العمال . قدمني عزت سرايليتش الى الجمهور بمقدمة طويلة ، تحدث فيها بحب عميق عن الشعب العربـي وحضارته العريقة العظيمة التي علمت اوربا ، عندمـا كانت هذه ، تغط في سباتها ، ووهبت العالم الشعراء والفنانين والفلاسفة والعلماء الافـذاذ ، واشار الى المآذن والقباب التي كانت شاخصة من وراء نوافـذ القاعة ، الغارقة في المطر والمشرئبة الى السماء .

وبعد ان انتهى من كلمته ، تقدمت الى المنصة ، ثم بدأت بألقاء قصائدي بالعربية اولا ، ثم القاها بعـدي احد الشعراء اليوغسلاف بلغتهم مترجمـة . وما ان انتهيت حتى ضجت القاعة بالتصفيق ، واغرورقت عيون الجمهور بالدموع ، وظلوا وقوفا لمدة عشر دقائق ، وهم يهتفون بحياة الشعب العربي وبنضاله العادل ضـد الاستعمار والصهيونية .

همس عزت في اذني بأنني قد صرعت (مليح جودت انداي) بالضربة القاضية فما الذي سيقدمه للجمهور ؟ وما الذي سيقدمه الجمهور اليه ؟ بعد هذا الاستقبال الحافل لي . وكان دوره في الالقاء بعدي مباشرة (ومليح جودت أنداي من اكبر شعراء تركيا المعاصرين) .

ابتسم مليح جودت لي ولعزت ، وقال : « أنا أعرف بأنكما قد تآمرتما علي ، ولكني أخبيء لكما مفاجأة ايضا، وستريان ! »

نهض مليح جودت متجها الى المنصة بهـدوء ، وعندما واجه الجمهـور قال : « ان البياتي ، أيهـا الاصدقاء ، كان شاعر هذه الامسية بحق ، كما انه لم يبق لي شيئا أقوله ، لذلك ، سأغني لكم اغنية تحبونها، أنتم جميعا ، وسأكتفي بذلك » ثم طفق يغني اغنية حب تركية كانت شائعة في البلقان قبل مائة عام ، وما ان انتهى من غناء البيت الاول من الاغنية حتى شعرت كأن حريقا قد شب في قلبي وفي القاعة (بالرغم من انني لم افهـم كلمات الاغنية او مضمونها) .

فصوت مليح جودت العميق القادم من اعمـاق ليل البلقان الحزين ، الذي هبط في تلك الساعات ، كان أشبه بصرخة مسكونة بالريح والمطر والعذاب ووميض البرق والسحر والموت والاسطورة ، او كان اشـبه بصوت ولي غريق في فيض النور ، يستنجد ويستغيث، ولا من مغيث . وما ان انتهى مليح جـودت (الولـي والشاعر والمغني) من غنائه حتـى اضيئت القاعة أو المدينة بأكملها (هكذا أحسست) بوميض برق الربيع

القادم من الجبال ، وبقصف رعوده . لقد تفتح جرح عميق في جدار الليل ، وسال منه الدم . ولم أجد نفسي الا وانا استنجد بالحضرة الانسانية في هذا الفيض الشعري .

قال عزت : « الحمد لله ، انها ليلة مباركة ، انتصر فيها الشعراء على الليل » :

هذه الليلة ، سنحب من أجلهم
كانوا ثمانية وعشرين . كانوا خمسة آلاف وثمانية وعشرين
كانوا أكثر مما يكون الحب في أية قصيدة .
نحن الذين على أرصفة القرون آلمتنا عزلة جميع روبنسونات العالم
نحن الذين بقينا بصدر الدبابات
ولم نقتل أحداً
صغيرتي الكبيرة ، هذه الليلة ، سنحب من أجلهم

(٢)

« ان الادب في تعريفه الخاص ليس مرتبطا بأدواته، وانما يلتمس من هذه الادوات الوسائل المساعدة على البيان » . « فالشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى ، وانما الوزن والقافية هما من ادوات الشاعر » .

« ان الشوق داخل روح الانسان لا حدود له . أما ذلك العالم الذي نعيش فيه فله حدوده ، والانسان عندما تتصارع في داخله الروح المفعمة باللا نهاية مع واقع الوجود القاسي يبدأ في المعاناة . ولما لم يعد ممكنا الاغارة الجماعية ، فليحاول الشاعر ان يتذوق طعم اجتياز الأفق وحده [فلنتخط نهرا بعد البحر ، ولتكن الشمس علمنا والسماء خيمتنا] [الخروج الى الغربة وقت المعاناة ـ الامتلاء بالغربة في هذا العالم : الفتيان السبعة الذين عشقوا ، يخرج كل منهم ليلا من باب المدينة ، ليبحثوا عن المحبوبة التي رآها كل منهم في نومه]

وعندما يلتمس الشعر من أدواته الوسائل المساعدة على البيان ، ولا يرتبط بها فقط يصبح اكبر من المعرفة ودونها . او كما يقول (منويل ماشادو) :

المتاعب والزمن
لقناني ما اعرف
كنت أظن انني قطفت
البرتقالة والزهرة
فوجدتني قنعت
بعود من الحطب
هل احببتكِ ؟ لا أدري
هل عشقتني ؟ لا أعرف
فلنمحُ الماضي اذن ، ولنبدأ من جديد
أنا مع اخرى وأنت مع آخر

(٣)

توقفت في رحلتي الثانية اثناء حرب اكتوبر عام ١٩٧٣ في بيوغراد العاصمة فقط ، لان الدعوة كانت موجهة من اتحاد الكتاب اليوغسلاف المركزي ، فأكتفيت بالاتصال التلفوني بالشاعر عزت سرايليتش .

اما في رحلتي الثالثة التي صحبني فيها الشاعر محمود درويش عام ١٩٧٥ فقد بدات في الصباح الباكر، وكان الخطف والاغتيال في بيروت قائما على قدم وساق. وقد شققت طريقي الى مطار بيروت بمفردي وهناك التقيت بمحمود درويش ، حيث كان لرحلتي المشتركة معه اثر عميق في فهمه شاعرا وانسانا ، ذلك الفهم الذي قادني الى حبه والاعجاب بشخصيته .

عندما هبطت الطائرة بنا في مطار بيوغراد ، كان علينا ان ننتظر عشر ساعات لكي نستقل الطائرة الاخرى الذاهبة الى سراييفو .

جلسنا في صالة المطار فترة قصيرة حائرين ، ثم وفي نفس الوقت ، قال كل منا وبصوت واحد : « لم لا نقوم بزيارة صديقنا المشترك الدكتور مراد غالب سفير جمهورية مصر العربية في بيوغراد . وفي الطريق والتاكسي ينهب بنا الارض ، فكرنا : ماذا لو كان الدكتور مراد غالب غائبا أو في اجازة ؟ ماذا لو ... ؟ . وقف بنا التاكسي امام مبنى السفارة ، فهرع الينا احد موظفيها . قلنا له: هل الدكتور غالب موجود ؟ اجاب : نعم ، تفضلوا . وبعد لحظات كان الدكتور غالب معنا . تناولنا الغداء معه ومع شيخ الازهر الذي كان يزور يوغسلافيا في تلك الاثناء بدعوة من حكومتها ، ومع مدير الاوقاف في العراق ، وبعض رجال الدين المسلمين اليوغسلاف ، كان من بينهم مفتي المسلمين وامام مسجد بيوغراد (الذي تخرج في جامعة الازهر بالقاهرة ، وكانت رسالته الجامعية بعنوان ـ الالتزام القومي والانساني في شعر عبدالوهاب البياتي ومحمود درويش ـ) وكانت مصادفة غريبة ، كما كان هناك ، أيضا ، الدكتور أنور عبدالملك الذي كان في زيارة خاطفة .

وفي المساء صحبنا السفير الصديق بنفسه الى المطار ، وجلس معنا في المقهى لمدة ساعة تقريبا ، ثم ودعنا .

رأيت في مطار سراييفو نفس الوجوه ، التي كانت قد استقبلتني ، قبل اربع سنوات ، ولكن وجه عزت سرايليتش ، كان غائبا من بينها . همس في اذني الشاعر احمد محمد امامو فيتش (وهو من المع شعراء يوغسلافيا الشباب ، ولد عام ١٩٤٤) بأن عزت ينتظرني الان في بيته ، لان صحته متوعكة .

بعد وصولي الى الفندق تركت صديقي الشاعر محمود درويش لكي يخلد الى الراحة ، بعد عناء الرحلة، لم مضيت الى بيت عزت . استقبلني بالاحضان عند الباب الخارجي . كانت الشعرات البيض قد غزت شعره

كليا (ولد الشاعر عام ١٩٣٠ ولكنه يبدو اكبر من عمره الحقيقي بعشر سنوات) . ضحك قائلا : « ها قد عدنا ، والتقينا ياصديقي » في تلك الليلة شرب كثيرا ، ولكنه ظل صاحيا ، يقظا ، غنى لنا أغنية كان الانصار يغنونها أثناء الاحتلال الالماني ليوغسلافيا في الحرب العالمية الثانية . ثم قرأ علينا بعض قصائده الجديدة . كان فرحا كالاطفال ، يداعب هذا ويشرب نخب ذاك . وفي نهاية الليل ومن الكهوف السحرية التي كان يختبيء فيها القراصنة والصعاليك والسكارى والشعراء والمتوحدون، كنا نسمع صوت ناي ونحيب امرأة كانت تصلي عند أقدام قمر مصلوب على الجدار . صوت امرأة تختبيء في محارة على شاطيء بحر لا قرار له أو ساحل . اما الشاعر فقد كان يكشف صدره لسيف البرق ، ولنسره العجوز لكي ينهش كبده .

قال : « متى يبزغ الفجر ؟ » ثم صاحت الديكة ، واستيقظ العالم من جديد .

ذهبت في اليوم الثاني لزيارته في دار النشر الكبرى للكتب الادبية في سراييفو ، التي قد اصبح هو مديرها الجديد . استقبلني هناك حشد من السكرتيرين ، قادوني في ممرات طويلة ، ثم ادخلوني عليه . ابتسم وقال : « انظر ! لقد اصبحت بيوقراطيا » . قلت له : « ولكنك لا تصلح لهذه المهنة » أجاب : « لم لا ؟ ان البيوقراطيين يتهمون الشعراء بالكسل وعدم حب العمل والشعور بالمسؤولية ، وقد قبلت هذه الوظيفة تحديا لهم ، ولكي أثبت لهم وللآخرين ، بأننا أفضل منهم في كل شيء » وقد شدد على الكلمتين الاخيرتين ، وهو يبتسم ساخرا . ثم اعتدل ، وقال : « ان لك عندي هديتين » وناولني كتابين جديدين . كان أحدهما ، مجموعة شعرية جديدة لي ، ترجمها الى اللغة الصربية ـ الكرواتية الدكتور سليمان جروزدانتش بعنوان « رسالة حب الى امرأة » . وهي ثاني مجموعة شعرية لي ، تصدر في يوغسلافيا . اما المجموعة الاولى فقد صدرت في بيوغراد عام١٩٦٦ بعنوان « اشعار في المنفى » وكان قد ترجمها رادى بوزوفيتش استاذ الادب العربي في جامعة بيوغراد .

اما الكتاب الثاني الذي اهداه الي عزت ، فقد كان مجموعة شعرية جديدة له بعنوان (رسائل) وجمع قصائد هذه المجموعة مكتوبة على شكل رسائل شعرية موجهة الى اثنين وثلاثين شاعرا من شعراء يوغسلافيا والعالم ، كنت انا واحدا منهم . وقد طلب من الدكتور سليمان جروزدانتش الذي كان حاضرا ، ان يترجم القصيدة الموجهة لي ، الى العربية ، وهي بعنوان (الى عبدالوهاب البياتي) :

الحياة أيها الصديق البياتي ، تحل كل شيء
وقصيدتي هذه ، ليست مجرد وزن وقافية
والمدن التي اضطهدتك ذات يوم
ستقيم لك تمثالاً .
متى يكون ذلك ؟ ـ وفي نهاية أي قرن
لست أدري ، ولكنه سيكون حتماً
فها أنذا أشعر كأنني قد تناولت مع ذلك التمثال
في زمن ما، الطعام، في حي قديم من أحياء سراييفو

●

طوال أيام المهرجان الشعري ، لم يحضر عزت سرايليتش امسياته . سألت البعض عن أسباب عدم حضوره من قبيل معرفة وجهة النظر الاخرى : البعض، همس ، بأنه يعيش قصة حب جديدة ، البعض الآخر اصفر لونه وارتعدت فرائصه . آخرون قالوا : ان المهرجان لم ينجح في هذا العام ، لان عزت لم يمنحه بركاته . لكن جميع هؤلاء لم يكونوا يعرفون بأن عزت سرايليتش قد عاد الىمملكته الشعرية، ليشق القنوات، ويبني الجسور ويحصن الاسوار ، ويبذر بذورا جديدة في حدائقها .

انه الآن يكتب من جديد ، نبوءة عرافة « دلفي » التي حذرت من الالتفات الى الوراء .

.. .. ..

نماذج من شعره

(١)

اتنزه في مدينة شبابنا
وابحث عن شارع لاسمي
الشوارع الصاخبة الكبيرة ، أتركها لعمالقة التاريخ
عندما كان التاريخ يسير ، ماذا كنت أفعل أنا ؟
ببساطة ـ كنت أحبك .
ابحث عن شارع صغير : بسيط عادي
يمكننا بعيدين عن أعين الناس
أن نتنزه فيه ، حتى بعد الموت
ليس ضرورياً في البداية ان يكون عامراً بكثير من الخضرة او حتى بالطيور
المهم أن يتمكن الانسان والكلب الهاربان من المطاردة من اللجوء اليه
ومن المستحسن أن يكون مُعَبداً
ولكن ، أخيراً ، وهذا أيضاً ، ليس الأهم
الأهم هو أن لايُصاب احد بكارثة
في شارع يحمل اسمي

(٢)

اكتب لي على العنوان الأخضر للصيف
لتكن القبلات التي تبعثها لي آخر انباء المساء

ان راسي مملوء بمقطوعات رائعة
ولا أحد يغفر لي أو لايغفر
لقد كتبوا هذا الصباح شيئاً بمناسبة ديواني

الجديـــد
أدّعو مرة أخرى ، ان هناك تاثيرات ، حكـــايات كاملة
التاثير الأكبر قد قامت به طالبة من قسم اللغــة الألمانية
ولكنهم قد سكتوا عن ذلك ، اذ ، يالله ، من يهمه ذلك
من يهمه انك بالنسبة لي هونولـولـو ومدغشقر ومكسيكو
والتاريخ الذي اجتزته طولاً وعرضاً وأنا أرتجف
ان اسمك لم يدخل أي قاموس
لست في أية موسوعة ، ولا في أي فهرس
لكنك أنت لي كل شيء . كاليوم الاول من السلام للجندي

سرير ودموع وزهور في مزهرية .
ان عيونك هي مطالعاتي الوحيدة
في هذا اليوم الذي يمر وينقضي
(٣)
لا تتعجلوا في أن تصبحوا شعراء أيها الشبان
أبقوا أطول مايمكن عند مرحلة ما قبل الشاعرية
الشاعر في الحياة ليس كما هو في الكتب
فالأشعار هي الهزائم
ربما تنتظركم الورود في النهاية
لكن الأشواك هي التي تدوم طويلاً
وعندما لا تتحملون أكثر ، فحينذاك ستولد الأغنية
من تلقاء نفسها
(٤)
لو متُ تلك الجمعة في باريس
فمن سيبعث برقية الى البيت بأني قضيت نحبي
اذ لا بد من التحقيق في البوليس ثلاثة أيام
بأني كنت أبداً أعيش

لو مت ذلك السبت في وارشو
لتاخرت آنسة بولندية جميلة عن الموعد .
آنسة جميلة تعمل في الاستقبال
لو مت ذلك الأحد في لنينغراد

لكان ذلك أشد سوءاً ، اذ لوجب على الليلة البيضاء
أن تظهر بشارة سوداء على كمها
وقولوا ، كيف تكون ليلة بيضاء بشارة سوداء على كمهـــا

لو مت ذلك الثلاثاء في برلين
لصدر نبأ ان كاتباً يوغسلافياً فاجاه الموت في برلين
ولكن يجب ـ وهذا ليس شعاراً كاذباً ـ أن أموت على صدر وطني
الا ترون ، كم كان حسناً ، اني لم أمت ، وانـي مرة أخرى بينكم
يمكنكم أن تصفروا استهجانـــاً ، يمكنكـم أن تصفقوا استحساناً
الا ترون ، كم كان حسناً ، اني لم أمت ، وانـي مرة أخرى بينكم
(٥)
كلنا يسعل حالما تسعل ((تمارا))
عندما تكون حرارة ((تمارا)) ٣٨ كلنا ترتفع حرارته

النهار أمام الباب ، ولكنه هو الآخر ، خائف نوعا ما
والا فاين عصافيره ؟
الى أين رحل الربيع فجاة ؟ الى اية ارض سعيدة؟
اذا استمر هكذا طويلاً ، فمصير الصيف سيكون غامضـــاً
حينما تطاطيء ((تمارا)) راسها ، كلنا لا يكـــاد راسه يتماسك .
كلنا مرضى . واغنيتي عنها ، أيضاً مريضة

(١) زرت يوغسلافيا للمرة الرابعة مابين (٥ــ١١ نيسان ١٩٧٧) لحضور مهرجان الربيع الشعري في سراييفو ايضا .

الفن والادب في العالم المعاصر

بوريس سيجكوف

ترجمة . فاضل كمال الدين

نبذة عن حياة الكاتب

كان بوريس سيجكوف (١٩١٧ ـ ١٩٧٤) دارسا متعدد الاختصاصات وقد ساهم مساهمات مهمة في حقل العلم . وهو من الشخصيات العلمية المرموقة وقد كان عضوا في اكاديمية العلوم السوفيتية ، كما انه ترأس خلال السنوات الاخيرة من حياته (معهد غوركي للآداب العالمية) التابع لأكاديمية العلوم السوفيتية . وأهم اعماله الفكرية « المصائر التاريخية للواقعية » ، وقد نشر هذا الكتاب في ثلاث طبعات في الاتحاد السوفيتي وترجم الى عدة لغات منها العربية وقد جسد هذا العمل ، بشكل موسع ، طريقة تفكير كاتبه المبدعة . وقد عمل هذا الكاتب بمثابرة على ايجاد اسلوب متكامل من وجهات النظر حول النظرية الواقعية وتأريخها مستعينا على تحقيق ذلك بمعلومات واسعة مستمدة من الادب العالمي في الماضي والحاضر ، كما انه اظهر بأن الواقعية الاشتراكية هي مرحلة طبيعية من مراحل تقدم الفكر الانساني الخلاق .

ومن ابرز ما يميز اسلوب هذا الكاتب في العمل هو تمشيه مع روح العصر . وقد استكشف بجراة مواطن لم تدرس الا بشكل محدود وكان يكافح دائما « لفتح صفحات جديدة في الحياة » ـ على حد تعبيره ـ استطاع بموجبها أن يتوصل الى تحديد مادة الموضوعات الحيوية في الادب والفن .

وتحوي وثائقه على مخطوطات لبعض الاوراق التي تلاها في اجتماع عالمي للكتاب وننشر هنا احداها .

لا يتحتم على المرء ان يكون اديبا عظيما مثل عظمة (كاسندرا) لكي يدرك مدى التعقيد الذي صار اليه تطور الرواية في عصرنا الحالي المتغير ، اذ أن هذا العالم قد اكتظ اليوم بوسائل جديدة نسبيا للاتصال الجماهيري كالراديو والتلفزيون . ولن نكون على خطأ اذا قلنا بأن لدى القاريء هذه الايام اهتماما شديدا بالاعمال الوثائقية المستندة الى الحقائق الواقعية والتي لا تدع للكاتب مجالا كبيرا للابداع الفني والخيال الخلاق . وكذلك فان من الامور التي لا جدال فيها هو الزيادة الكبيرة في طلب الادب الشعبي **ضمن المجموع العام من نتاج الكتب ، ذلك الادب الذي يروي انجازات العلم والتكنولوجيا واخيرا اصبح الفنان اليوم منجرفا في سيل المعلومات المتنامية حول عالمه الذي يعيش فيه .**

وينتج المجتمع الذي ندعوه « المجتمع الاستهلاكي على نطاق واسع » ، **وضمن اشياء اخرى ، ينتج ثقافة جماهيرية تتصف بنوعية من الدرجة الثانية توجه الى فئات من الناس فقيرة بمعلوماتها وثقافتها وهي تخاطب اذواقها البسيطة والعادية وهي تروج تلك المجموعات من المعايير التقليدية الجامدة حول الحقيقة التي يراد اشاعتها ما بين هذه الفئات الاجتماعية وذلك عن طريق الدعاية اليومية . وقد تم وضع اغلب ما ينتج من هذه الكتب للقاريء غير المدرك ذلك القاريء الذي تغذى بروايات** عن (جيمس بوند) وروايات محشوة بالجنس وزاخرة بالافكار العنصرية والافكار الفاشية الجديدة (وهي تبدو على انها من الامور التي تعود الى الماضي على الرغم من وضوح كفائتها الظاهرية ، للتطبيق والاتباع) . **وهنالك ايضا أعمال أدبية تدعو الى العنف والوحشية .**

والى جانب هذا النتاج الهائل الذي تعج به سوق الكتب يستطيع المرء ان يرى اتجاهات كتابية تظهر في الادب وهي محاولات للدخول في تجارب ادبية تعمل على تحويل فن الكتابة الى الغاز وجعل عملية قراءة القصص عملية حل للالغاز (وهذه الصلة التي تربط الادب التجريبي بالثورة العلمية والتكنولوجية التي تحصل في

العالم ـ كما يدعي أصحاب هذا الادب ـ انما يثبت زيفها عند وضعها موضع الاختيار وذلك بالنظر الى ان هذا الادب لا مساس له بالمصالح الانسانية البعيدة الجذور التي تهدف اليها الثورة العلمية والتكنولوجية ، بل ان هذا الادب يقصر نفسه على شعوذة سطحية تعكس المفاهيم والأراء الزائفة) . ومراعاة لصحة هذا الكلام ينبغي ان نلاحظ ان عملية مماثلة لتلك تلازم ، هي الاخرى ، مسيرة الفنون التي ترتبط بالادب ولنذكر على سبيل المثال الرسم والنحت . ويكفينا القول بأن ما يسمى « بالفن الحركي » كما تبينه اعمال (كنيث مارتن) أو (چارلس سپنسر) يجعلنا ندرك صحة ما نقول . ويقلد (ناوم گابو) مؤسس « المذهب التكنيكي »، في منحوتاته ، الصور الخارجية للمكائن ويبدع نماذج خيالية لبعض الاجهزة الفنية او الميكانيكية . ان تصوير عالم التكنولوجيا ، من خلال الفن ، يعتبر بحد ذاته امرا طبيعيا تماما طالما أن الماكنة تعتبر اليوم جزء من التجربة البشرية غير ان الاهداف التي يرمي اليها الفنان من اصحاب المذهب التكنيكي تعتبر هنا ، حسب رأيي ، غير منتجة بالنظر الى ان تلك الاهداف يمكن ان تتحقق تلقائيا وبنجاح عن طريق النتائج الجمالية التي تتمخض عنها الصناعة باستخدامها المكائن المستعملة فعلا في العملية الانتاجية . وعليه ، فمما لاشك فيه ان النتائج الجانبية التي تنشا عن الثورة التكنولوجية تمسخ التطور الفني .

ولدى تفحصنا لمسيرة الادب العالمي ، يتحتم علينا ان نعترف بأن الهوة التي تفصل فيما بين المستويات الادبية في اي وقت من الاوقات لم تبلغ هذه السعة الهائلة التي بلغتها في الوقت الحاضر ، وعلينا ان نقر بأن الاختلاف في المستويات الادبية لم يكن يشكل قبلا مصدر تهديد لفن الكلمة كما هي اليوم .

ومع ذلك فلا يسع المرء الا ان يبتهج بالادب المعاصر ، واعني بذلك الادب الفني الاصيل ذلك الادب الذي لا يقتصر على النظر في الصراعات الجدية التي تدور ضمن الحضارة الحديثة بل ويعمد ايضا الى دراستها بما في ذلك الصراعات التي تتولد نتيجة لسرعة ودقة التقدم التكنولوجي ويصور بشكل واسع عالمنا في هذا القرن وما يحتويه من مشاعر وافكار انسانية . ان الحروف الجميلة بمجابهتها للصعوبات الموضوعية التي تعترض سير تطورها ، تلك الصعوبات التي تنبع من الظروف التأريخية التي اوجدتها ، فانها تركز اهتمامها في الوقت نفسه على الفرد وتلقي الضوء على المخاطر التي تهدد تطوره وتبرز القيمة الحقيقية للفرد وتبحث في متاهات الحياة الحديثة عن السبل التي تخرج الانسان من مأزق وصراعات مسيرة زمننا التأريخية وتقوده الى طريق يؤدي الى حياة حري بالانسان ان يعيشها .

ولا داعي للقول بأن الادب الحديث لا ينحو منحى احدا في كل مكان ، وانما هو يختلف بشدة وفقا للميزات القومية ووفقا للاختلافات في النظم الاجتماعية . وهذه مسألة اساسية . غير ان التاريخ البشري قد جابه ذلك من قبل كما يجابه اليوم مشاكل المجتمع الانساني ككل في قضيته الاساسية بل والحاسمة في الزمن الحديث (وهي قضية الحرية) المرتبطة بقضية المستقبل الذي يسعى الجنس البشري لتحقيقه لنفسه .

وتزداد اليوم وضوحا الخطوط العريضة لذلك المستقبل وفيما اذا كان سترقد البشرية تحت الرماد المتخلف من نيران القنابل الهيدروجينية المبيدة أو ان الظروف المواتية سوف تتهيأ للانسان فتسمح بازدهار طاقاته . وكذلك يزداد الوضوح فيما اذا كانت الفروق الاجتماعية والقومية التي تجزي وتعزل الشعوب عن بعضها في الوقت الحاضر ستتعمق أو انها سوف تزال باقامة نظام أكثر حداثة لتنظيم العلاقات البشرية . لقد تحددت هذه القضايا اليوم وهي ذات تأثير على كل شخص بغض النظر عن كونه مدركا لها أم لا .

وتجري معالجة هذه القضايا الاساسية في حياتنا الحاضرة بواسطة الادب العالمي بشكل مباشر أو غير مباشر وبذلك يتحدد موقف الفنان بشكل اساسي من الحياة الحديثة ومن المشاكل التي يعالجها في اعماله الفكرية . وهذا من شأنه ان يجعل الكتاب الحديثين مجبرين على اتخاذ موقف ملتزم تجاه المواد الفكرية التي تقع ضمن اختصاصهم والتي تقع عليها انظارهم وان يخرجوا بمعايير جديدة لتقييم الحقيقة والمفاهيم التي ورثوها عن أدب القرن التاسع عشر . وكما نرى مثلا ، فان قضية الفرد قد أفضت الى قضية الكفاح من اجل حقوق الفرد والفرص المتاحة له لمجابهة ظواهر واوضاع الحياة الاجتماعية الحديثة التي من المحتمل بل وبمقدورها ان تجرد الانسان من انسانيته .

ان الفكرة الداعية الى تمجيد الفرد بالمفهوم الذي نادى به في القرن التاسع عشر (جيرمي نيثام) ودعاة المدرسة النفعية مثل (توماس كارليل) و (فردريك نيتشه) قد استهجنت في يومنا هذا . ولا حاجة بنا لان نقول بأن عناصرها قد عدلت الى حد كبير بسبب الظروف التأريخية الجديدة ودخلت ضمن مفهوم « الشخصانية » التي نادى بها (الداروينيون) الاجتماعيون في حين أن هدف (النيتشيين) منها قد شكل الاساس الذي تستند اليه الاراء المؤيدة للفاشية والايديولوجية الفاشية التي تعتمد على الاعتراف بحكم الفرد المطلق وتفوق الفرد المطلق على الجماهير . وتشكل هذه الافكار حاليا سلاحا ايديولوجيا تستخدمه الفاشية الجديدة التي نشطت مؤخرا بشكل ملموس .

ان فكرة « الشخصانية اللبرالية » تجاهد هذه الايام لبعث الحياة في « الوجودية » بغض النظر عن تصنيفها من

قبل (سارتر) من حيث كونها فكرة ملحدة أو مؤمنة .

ومما لا ريب فيه ، فـان الاعمال الفكرية لـ (جان‌بول سارتر) نفسه وكذلك اعمال (ألبير كامو) أو غيرها من الاعمال الفلسفية التي كتبها (جاسبرز) و (ميرلو ـ پونتي) و (هيدجر) و (بوبر) و (بيرديف) و (مارسيل) قد عكست الصعوبات الحقيقية التي تواجه الفرد في العصر الحديث ، كما أنها صورت وضعية الانسان الحقيقية في مجتمع اليوم . وان هذا يفسر سر نجاح وانتشار « الوجودية » في الادب وبين المثقفين من الناس .

والوجوديون اذ ينتقدون وجهة نظر الشخصانيين حول الفرد واذ يبذلون الجهود لمنع تعرضه للامتهان في ظروف الازمات الناشئة عن طبيعة العلاقات الاجتماعية القائمة ، فان الوجوديين بعملهم هذا انما يفرضون على الانسان في الواقع اتباع سلوك رواقي متزن في الحياة وينبغي كذلك أن يتسم هذا الاسلوب بمسحة مأساوية تشاؤمية . وهذا ما يتميز به أدب (البير كامو) مثلا اذ انه في كتابه (احاديث سويدية) يذكر بصراحة ان الانسان عاجز امام متناقضات الحياة الواقعية ، مبينا ان جيله غير قادر على تغيير العالم . وبالطبع ، فان فلسفة لا معقولة تتولد عن هذه النظرة الى العالم . ولم يكن (كامو) داعية للتشاؤم فقط بل وكان أيضا ناقدا اجتماعيا مثله مثل الكثيرين من الكتاب الوجوديين كالوجوديين الامريكيين : (سالينجر) و (ماك كولرز) مثلا .

ان هؤلاء الكتاب الموهوبين قد أراحوا جيلهم اراحة عظيمة من طغيان المقاييس الاخلاقية والادبية السائدة في مجتمعهم وقد ادت افكارهم الى انهيار القيم التي بدت للجيل السابق وكأنها قيم حصينة منيعة . وقد ابرز هؤلاء الكتاب أن التقدم المادي والتكنيكي الذي يحرزه المجتمع الذي يعيشون هم وابطالهم فيه لا يتوافق مع التطور الاخلاقي والادبي الحاصل في المجتمع بل ويتعارض معه في الكثير من الحالات . وان شأن هؤلاء الكتاب شأن جميع الامريكيين التقدميين فقد عارضوا بشجاعة العنصرية والتعصب القومي ، ولكنهم انجذبوا الى حد كبير نحو استقصاء معنى الحياة ومعنى الوجود البشري الذي يهدده الموت وغير ذلك من الموضوعات التي لها ارتباط بالتفسير « الوجودي » لكينونة الانسان . وقد ادنى ذلك الى ان تتصف أعمالهم الادبية بالازدواجية : اذ ان أطر تفكيرهم « الوجودية » تضطرهم الى تأمل العالم بالصورة التي هو عليها ، مع تقبله كما هو ، وليس بالصورة التي يمكن ان يكون عليها دون ان يعمدوا الى ابراز الانتقادات التي تدور في أنفسهم . وبغض النظر عن الفروق بين الافراد ، فان مشاعر الوجوديين تجاه الفنان تنبع من فكرة كون التنافر بين الفرد والمجتمع بصفته تنافرا ازليا . وهذه الفكرة تعتبر من ابرز الافكار الشائعة في قرننا ، على الرغم من ان الفلاسفة والكتاب في الماضي كانوا يعتبرون هذا التنافر على انه ليس بالامر اللازم أو انه ليس من الامور التي لا يمكن التغلب عليها . ولغرض ايضاح ذلك ، أقتبس ما يلي مما كتبه (كلود هلفتيوس) ضمن « مقالات عن العقل » :

« ان الانسان الفاضل ليس هو ذلك الشخص الذي يضحي بأقوى عواطفه الطبيعية في سبيل الصالح العام ـ فمثل هذا الانسان لا يمكن ان يوجد ـ بل ان الانسان الفاضل هو الشخص الذي تنسجم عواطفه مع المصلحة الاجتماعية الى الحد الذي يضطر معه أن يكون فاضلا على الدوام تقريبا . » ويتلخص الامر ، اذن ، في انه ينبغي ايجاد سبل فعالة لتحقيق انسجام بين المصلحتين الخاصة والاجتماعية . وفي هذا يكمن السر في حل مشكلة الفـرد .

وتنطلق وجهة نظر العالم الاشتراكي من الافتراض القائل بأن للفرد قيمة مهمة في عملية التقدم الاجتماعي . وفي الوقت الذي يضع فيه كل مجتمع متقدم صناعيا هدفا له يسعى لتحقيقه ، فان ذلك الهدف في المجتمع الاشتراكي هو خلق الفرد ذي التطور المتوازن . ولا يستطيع أحد ان يخفي الوهم الخادع في ان من الممكن تحقيق ذلك بسهولة وبدون عناء . فلغرض تحقيق ذلك يكون من الضروري تغيير الظروف الحقيقية للانسان لغرض تمكينه من التطور مع المجتمع جنبا الى جنب وليتغير مع المجتمع معا من اجل ايجاد توافق بين المصلحة الشخصية التي يسعى اليها الفرد في حياته وبين المصلحة العامة . ولذلك السبب ، فلا ينبغي أن يتعارض تطور الجزء المادي من نشاطات الناس (تلك النشاطات الحيوية اجتماعيا) مع تطور الحياة الفكرية للمجتمع والفكـر .

وما زال ادبنا ، ولاسيما في السنوات الاخيرة ، يعمد بحماس الى دراسة وعكس عملية ابراز النواحي الانسانية واغنائها ، تلك النواحي التي تنطوي عليها الاشتراكية بصفتها نظاما اجتماعيا ، وهو كذلك يعكس الفهم والادراك المتولدين عن النظام الاشتراكي . وحتى ذلك النوع من الادب الذي يبدو بعيدا عن الانسانية «الصرفة» الا وهو أدب ما بعد الحرب وكذلك لدى كتاب الجيلين القديم والمتوسط مثل (شولوخوف) و (سيمونوف) و (بونداريف) و (باكلانوف) فاننا نجده يتجه بصورة رئيسية الى النواحي الانسانية التي تنطوي عليها الحوادث السابقة وسلوك الانسان أثناء الحرب . فان الاساس الاول لتلك الحرب هو انساني الجوهر اذ انه يرمي الى دحر الفاشية والقضاء على « النظام الجديد » الذي كان يجلب معه لشعوب اوربا غرف الغاز ومعسكرات الموت والابادة الجماعية . وكان ذلك الادب يتميز ، مثلا ، عن اعمال كتاب « الجيل التائه » مثل (ارنست همنغواي) و (ريچارد الدنكتون) و (أريك ماريا ريمارك) كان

يتميز بالنظرة التي تتلخص بان مصالح الفرد ومصالح المجتمع تعتبر ـ وبصورة طبيعية ـ متوافقة وغير متعارضة . فلم تكن الحال ، عند ذاك ، كحال الجندي اذ يعارض المستغلين أو تجار الاسلحة الذين يجنون الارباح من سفك دماء ابناء جلدته . وفي الوقت الذي كان فيه هذا الادب يزخر بالمأساة (لان الحقيقة في ايام الحرب كانت مأساة) الا ان التشاؤم لم يكن ينفذ اليه اذ انه على الرغم من التقلبات التي حصلت ايام الحرب ورغم الضربات التي وجهها القدر الى المحاربين والى اولئك الذين قدموا افدح التضحيات الا انهم كانوا مقتنعين بأنهم كانوا يحاربون من اجل قضية عادلة وان النصر حليفهم .

وهنالك سمة اساسية جديدة تميز هذا الادب وهي كونه قد اصبح ادبا عموما . وهذه الصفة يتميز بها الادب السوڤيتي عموما . ففي الوقت الذي كانت الفاشية فيه تعتبر من اشد الاخطار تهديدا للبشرية جمعاء الا ان مؤلفي روايات الحرب لم يعمدوا الى توجيه هذه الكراهية نحو الشعب الالماني كله ولم يكونوا منقادين بعوامل الانتقام من ذلك الشعب على الرغم من ارتكاب النازيين لاعمال وحشية في الاتحاد السوفيتي لا نظير لها. واخيرا فان ابطال روايات الحرب يبرزون ليس بصفتهم افرادا لهم طلباتهم الشخصية ويقفون بوجه مشيئة الناس الاخرين ويدعمون مشيئتهم الخاصة وانما هم يبدون كأفراد مدركين لواجبهم بصفتهم أناسا قادرين على تقديم التضحيات ويتفهمون الحاجة الى تلك التضحيات . ان الحد الفاصل بين عقلية «الشخصانيين» وعقلية الفرد يكمن في فهم الروابط العضوية الطبيعية القائمة ما بين المجتمع والفرد واعتماد احدهما على الآخر وتبادل الواجبات فيما بينهما .

وهنالك سمة مميزة أخرى شبيهة بتلك يتميز بها الادب السوڤيتي والوعي الاشتراكي وهي الاعتراف بالمساواة بين جميع الشعوب والامم والرفض المبني على المبادىء لجميع صور واشكال العنصرية اذ ان هذا هو احد المبادىء الاساسية التي يتميز بها الفرد الاشتراكي في نظرته الى العالم . وبطبيعة الحال ، فان الادراك الاشتراكي ينظر الى تفاقم الشعور القومي أو التعصب القومي على انه التربة الصالحة لتغذية النزعة الفردية ، وبكلمات أخرى فانه التربة الصالحة لتركيز اهتمام المرء على مصالحه الخاصة وعلى نفسه فقط . ولا حاجة بنا الى القول بأن فكرة المساواة بين الامم قد استندت الى احترام المساهمة الفكرية مهما بلغ حجمها والتي تبديها هذه الامة او تلك بشأن اغناء ثروتنا الثقافية . واليوم نحن نلحظ بوضوح القفزات الثقافية التي تحققها الشعوب الصغيرة القليلة السكان الواقعة ضمن الاتحاد السوڤيتي والتي كانت في الماضي على مستويات متفاوتة من التطور الثقافي . ان شعوبا مثل شعب (أستونيا) او شعب (ليتوانيا) ـ ممن لها تأريخ ثقافي عريق وخبرة طويلة في التمازج الثقافي ـ قد انتجت كتابا كبارا مثل (جوهان سمول) الكاتب المسرحي اللاذع السخرية والذي وجه انتقاداته الذكية اللاذعة الى اشكال من الرذائل والنقائص البشرية التي تمنع الفرد من التغلب على نوازعه الانانية التي تؤدي به الى التصادم مع المجتمع ، او ذلك الشاعر (ادواردإس ميشليتنس) الذي تزخر اشعاره بالوحدة التي تربط ما بين الانسان والكون وارتباط الانسان بالتغيرات الاجتماعية التي تحصل في العالم . فقد تمكن هذا الشاعر من التوصل الى ايجاد صور نقية في الفن والادب . وبالمثل ، فان (قيرغيزيا) قد انجبت كتابا روائيين رائعين مثل (جنكيزاتماتوف) الذي حاز اعجاب اوربا كلها . وتبين قصص وروايات هذا الكاتب مثل (الارض الام) و (جميلة والوداع) و (غولساري) كيف يندمج الانسان مع عالم القيم الانسانية والثقافية وكذلك مدى اتساع آفاقه الوطني وكيف يتغلب على التعصب القومي سواء أكان ذلك في طريقة التفكير ام في اسلوب الحياة . وهذه امور حقيقية واذ يقوم الكاتب بتصويرها فانه لا يبتعد عن الحقيقة قيد انملة اذ ان التعصب القومي في وقتنا الحاضر يعتبر امرا خطر ومؤذيا مثله في ذلك مثل تفاقم حدة الوعي القومي تماما فالاثنان يؤديان فعلا الى عزل الفرد عن الاسهام في العملية التقدمية الهادفة الى اعادة تشكيل العالم . واخيرا ، فاننا حينما نتكلم عن جوانب معينة من الادب السوڤيتي ـ وبالقدر الذي يقع ضمن حدود الفردية والفرد ـ علينا ان نلاحظ بأن هذه الجوانب تهتم بدراسة ووصف محفزات السلوك الانساني الناشئة عن الظروف الجديدة لحياة الانسان في المجتمع الاشتراكي .

ان ادبنا غير مهادن وهو يرفض وجهة النظر التي تقول بأن طبيعة الانسان عدائية اصلا او ان هذه الطبيعة تتحكم فيها الرغبة في ممارسة التسلط والوحشية والعنف . وان ادبنا لا ينظر الى العلاقات البشرية على انها علاقات تنافسية ، وان هذا الادب يبحث ويصف الدوافع الاخلاقية التي توضح العلاقات بين الناس ، هذه العلاقات التي تزخر بمشاعر الاخوة . ومن الجلي بأن تلك النماذج الجديدة من العلاقات البشرية لا تدخل الحياة بشكل تلقائي دون ان تصطدم بصراعات ومتناقضات ، ولهذا السبب فان ادبنا يصور الانسان بكامل احاسيسه وما يدور بفكره من تساؤلات وما يحس به من مشاعر . وان اروع الاعمال الادبية السوڤيتية خالية من الدعوة الى المذهب او من المواعظ الاخلاقية وذلك بالرغم من ان طبيعة هذا الادب تحتم عليه تمجيد المبادىء الاخلاقية الاشتراكية . ويتصف ادبنا بتحسس رفيع بالمشاكل الاجتماعية . وهذا يفسر سر الانجذاب الكبير نحو الادب السوڤيتي ، وكذلك يفسر قيام المناقشات اللامحدودة حول الاعمال الادبية السوڤيتية

المختلفة ، هذا بالاضافة الى التحيز العالمي لهذا الادب والذي تعكسها الاحكام العالمية الصادرة بحقه. ان المجتمع الذي يقوم بصياغة النمط الجديد من الفرد لا بد وان يكون هذا المجتمع راغبا في هذا الفرد الذي يقوم بصياغته ، وان عملية صياغة هذا الفرد يجب ان يجري تصويرها بشكل موضوعي من قبل النشاط الفني . وهنا يقف الادب موقفه النقدي الحاسم والحرج من مجموعة الظواهر في الحياة الواقعية والتي من شأنها ان تؤدي الى اعاقة او تأخير تكوين الفرد كما يجب ان يكون او تشويه الظروف امام تطوره بشكل طبيعي وسوي .

ولا يتمكن المرء في ايامنا الحاضرة من ان يعتبر الاهتمام الكبير الذي يوجه الى الفرد والى مشاكله والمصاعب التي تعترضه والى التناقض في حياته والى متطلباته على انها ميزات يختص بها ادب معين دون غيره . ان هذه الظاهرة هي قضية عالمية تكتنف المسيرة التاريخية الحالية وهي تتجسم بوضوح في الاقطار المتقدمة صناعيا .

ان من الغباء الذي لا يغتفر عدم ملاحظة التغيرات الجذرية التي طرات في السنوات الاخيرة على الحياة في تلك الاقطار والتركيب الاجتماعي فيها . وقد نعزو هذه التغيرات الى الراسمالية الجديدة او الى اوضاع مواتية او الى تنامي دور راسمالية الدولة او الى الصناعات الحربية ، غير ان الحقيقة تبقى هي نفسها وهي ان الحياة التقليدية لهذه الاقطار مستمرة في التغير بلا انقطاع . اما مسألة الى متى سوف تدوم هذه العملية ، فذلك امر اخر تماما على الرغم من ان علامات التغير آخذة بالوضوح شيئا فشيئا . ونحن نهتم ببعض الجوانب الانسانية عن التغيرات التي تحصل في بني الاقطار المتقدمة والناتجة عن الثورة العلمية والتكنولوجية وغيرها من عوامل اخرى . وتستدعي هذه الجوانب اهتمام الادب الذي يعود الى قوميات مختلفة . وبهذا الخصوص نستطيع ان نذكر هنا روايات مثل (الاشياء) لكاتبها الفرنسي (جورج پيريه) وكذلك (امراة في الرمال) للكاتب الياباني (كوبو آب) ورواية (اللهب) للكاتب الالماني الغربي (ماكس ڤون دير گرون) ورواية (السيد) للكاتب الايطالي (جي . باريس) ورواية (الذبابة) للكاتب الالماني الغربي (ماكس ڤون ديرگرون) ورواية(هومو فابر) للكاتب السويسري (ماكس فريش) . ان هذه الروايات المكتوبة باسلوب حديث يعتمد التعبير المجازي تعتبر قبل كل شيء دراسات لوضعية الانسان في المجتمع الراسمالي الجديد . وان بطل هذه الروايات هو انسان عادي وهو عنصر وجزء من الماكنة التجارية والصناعية ، او هم أولئك الناس الذين يعيشون في ظروف الانتاج الواسع والذين يعيشون بين جمهرة المستهلكين للاشياء والبضائع المنتشرة في الاسواق والتي تؤثر بشكل من الاشكال على حياة الناس وعلى عقولهم وطريقة تفكيرهم واسلوب معيشتهم ونظرتهم الى العالم . ولا توجد لدى ابطال هؤلاء الكتاب تلك المشاكل او الاهتمامات التي كانت لدى ابطال الروايات التي كتبت في الثلاثينات . ولم يعد الاهتمام حادا ومباشرا للحصول على غذائهم اليومي كما كان الحال مع اسلافهم في ادب ما قبل الحرب . وقد يكون بامكاننا ان نصفهم بعدم الاكتراث في مواقفهم من الاحداث السياسية وبعدم التجاوب مع الاحداث التي هزت العالم . وفي الحقيقة فان شخصيات روايات (ماكس ڤون ديرگون) تبدي في بعض الاحيان شعورا بالسخط الاجتماعي غير ان هذه الشخصيات تفتقر الى الوضوح والاستيعاب والصمود . وسرعان ما يتبخر هذا الشعور في ظروف راحة الكاتب (اي الراحة النسبية) والكسب العالي نسبيا .

وبالاضافة الى ذلك ، فان البطل (ولنقل بطل روايات ماكس فريش) نجده مقتنعا تمام الاقتناع بالمجتمع الحديث للراسمالية الجديدة بمستواه التكنيكي العالي ومواصلاته المعقدة والاهتمام بالمكائن والمعدات الاوتوماتيكية وغير ذلك من الامور وذلك لان ميول الفنيين في ذلك المجتمع متوافقة مع قابلياتهم ورغباتهم كأشخاص صانعين وكذلك «كأشخاص» منتجين ايضا. على اية حال ، فان في جميع الروايات التي ذكرناها وفي العديد من الروايات التي لم نذكرها يلمس المرء شعورا بالقلق على الانسان وعلى شخصيته التي تستعبدها مصاعب الحياة اليومية وتستحوذ عليها فتستهلكها وتطمس مميزات شخصية الانسان . ونحن نرى ، في مثال آخر ، ان شخصية بطل الكاتب (جي . باريس) قد قضى على مميزاته الشخصية بمحض ارادته حيث وضع نفسه ، بصورة كاملة وغير مشروطه ، تحت تصرف احدى الشركات وانغمس في تلبية متطلباتها وتقبل ارادة صاحب الشركة على انها امر طبيعي . اما بطل روايات الكاتب (كوبو آب) فانه يكافح الظروف الخارجية التي لا يستطيع ان يعرف معناها جيدا والمؤلف يشبه هذه الظروف بالرمال المتخلخلة اللينة التي تبتلع ضحيتها بصمت والى الابد . وفي هذه الروايات يتطور ادراك وضعية الانسان الى حدود التحسس بمصير الانسان المأساوي لان الانسان في مصاعب حياته اليومية يجد نفسه يرسف في الاغلال . وان رغبة هذا الانسان في امتلاك شيء ما او مجموعة من الاشياء من شأنها ان تجرد حياته من القناعة وتؤدي الى افقار شخصيته وتجعلها بعيدة عن العديد من العواطف البشرية التي لا تتماشى مع المنافع الضيقة التي يقدمها له المجتمع الراسمالي . وبدون شك، ان الكتاب الذين يعالجون هذه المشاكل البشرية الشائعة اليوم انما هم في الواقع يعكسون فطنة فنية عظيمة وتفهما عميقا للنواحي السلبية في عملية التطور الاجتماعي . وبلا ريب ، فان الانسان يحتاج الى الاشياء والوسائل بل والى العديد منها لان هذه الاشياء والوسائل تجعل حياته اسهل . ولكن تحويل الانسان الى مجرد مستهلك ـ وهذا

هو الفرض الرئيسي الذي يرمي اليه المجتمع الاستهلاكي على نطاق واسع ـ فانه أمر من شأنه ان يحطم شخصية الانسان ويترك في عقله فراغا بالامكان ملؤه بأي شيء بما في ذلك التعطش الى العنف والتخريب .

وعلى اية حال ، فان راي هؤلاء الكتاب بشأن الاثر الهدام الذي تتركه صعوبات الحياة اليومية على شخصية الفرد لا يؤيدها جميع الناس ولا يقتصر ذلك على العاملين في مجال الادب .

وتحوي رواية الكاتب (باريس) ملاحظة ماكرة عن البطل ، ففي حين ان هذا البطل ينغمس في نظام العلاقات التي خلقها النظام الراسمالي الجديد في مجال الادارة الاقتصادية ووسائل التأثير على عقول الجمهور ، فان هذا البطل يشعر بين حين وآخر بالنشوة والسعادة الناتجتين عن فقدانه ذاته الانسانية . وفي هذه اللحظات من النشوة والسعادة ، تبدو طريقة الحياة المعقدة (اي طريقة الحياة التي يحياها بطل الرواية) والتي تجرد الانسان من ميزاته الشخصية تبدو لبطل الرواية وكأن طريقة الحياة هذه انما هي امر طبيعي وليس امرا بعيدا عن كونه غير اعتيادي او سوي .

ومراعاة لصحة هذا الكلام ، يمكننا القول دون اللجوء الى الاستنتاجات المصطنعة بأن انصار «المدرسة الاستهلاكية» ومنهم على سبيل المثال (الن روب غرييه)، انما هم يصورون مصاعب الحياة اليومية مع الجانب الانساني البحت الخاضع لها ، وهم يعتبرون ايضا حالة الامور القائمة على انها وضع طبيعي وبالتالي فانها امر اعتيادي . اما بعض النقاد الواقعيين وعلى الاخص (البرتو موراڤيا) فانهم يربطون ربطا مباشرا ما بين روايات (روبي غرييه) وبين الراسمالية الجديدة معتبرين هذه الروايات على انها نتاج ذلك المجتمع . وان من الواضح ان العلاقة ما بين اعمال (روبي غرييه) الادبية وواقع الراسمالية الجديدة انما تحتل مكانا وسطا وليس كما يعتقد (موراڤيا) . وعلى اية حال ، يبدو ان الموقف الفني الذي تبناه (روبي غرييه) ومدرسته من شأنه ان يجرد الكاتب (اي كاتب) من سلاحه امام الواقع . اما الناقد الفرنسي (برنارد پنگود) ـ وهو واضع نظرية « مدرسة الرواية الجديدة » ومن قادتها ـ فقد كتب ان نموذج الكاتب يمر الان بعملية تغير . وفي حين ان (بلزاك) كان يعتبر تدخل الكاتب في حياة المجتمع على انه من الامور اللازمة والضرورية وان الكاتب في رأيه هو معلم الحياة وقاضي في شؤون عصره ـ قاض له معتقدات ثابتة راسخة ـ فان « پنگود » يرى ان التطورات التي حصلت في الادب بعد ذلك قد ادت الى تغيير هذا المفهوم عن الدور الاجتماعي الذي يمكن ان يقوم به الكاتب . ويعتقد « پنگود » كذلك أن الكتاب الرومانسيين ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر قد تخلوا عن دور اصدار احكام على شؤون الحياة وانتقلوا الى دور تصوير الحياة بشكل موضوعي وتبيان المظاهر المختلفة من الحياة كما هي عليه ولكن من دون ايراد توضيحات وتفسيرات . هكذا لم تعد الرواية « عملية تفسير » بل انها اصبحت رواية « حوادث واقعية » في حين ان الفنان (وفي مقدمتهم بالطبع روب غرييه) قد اخذ يقوم بدور المراقب والمشاهد لجوانب الحياة المختلفة معطيا للملاحظةالتفضيل على الحدس ومعطيا تصوير الامور والظواهر المرتبطة بها الافضلية على مسألة تحليلها . وهكذا فقد اختفى رجل النتائج الضرورية بنفسه » . وهكذا نجده يسلم بان في محله الرجل المشاهد لهذه الاحداث والرجل المشترك فيها فعلا .

ان الكاتب الذي يقوم بدور المؤرخ يلم بمعلومات اوسع من تلك المعلومات المتوفرة لدى القراء ، لذلك يحق له ان يستخلص النتائج وان يعرضها . اما ذلك الكاتب الذي يقوم بدور المساهم في الاحداث او المشاهد لها ، فانه واقع في شرك فوضى تلك الاحداث ولا يتمكن من تفسيرها وبالتالي فانه لا يستطيع غير ان يصف ميكانيكية الحياة . وحسب راي « پنگود » ، فان ذلك لا يجرد كاتب الرواية من مقدرته على اطلاق احكام عامة من شأنها ان تتعارض ـ حسب رايي ـ مع حجججه الاساسية . ويكتب « پنگود » قائلا : « يستطيع القاريء أثناء ملاحظته « ميكانيكية الحياة » في واقعها ان يستخلص النتائج الضرورية بنفسه » . وهكذا نجده يسلم بان في الرواية الحديثة يجب ان يعطى مبدأ تجسيد الحوادث الاسبقية على مبدأ التغني بالمشاعر او تقديم الموعظة

وارى انا انه لا ينبغي فرض اية طريقة من طرق النظر الى الحياة ، او تصويرها ، بالقياس الى الفنان او الفن اذ ان هذا الاسلوب يتعارض مع طبيعة الفن . ان الانماط « الموضوعية » او « الشاعرية » التي تقوم بتصوير العالم يحق لها جميعا ان تستمر في الحياة سواء أكان ذلك من ناحية وجودها ام من ناحية التعايش او الصراع فيما بينها . غير ان الفنان في جميع الحالات لا يمكنه ان يقوم ، وحده ، بتأمل الظواهر وتدوينها في اعماله الفكرية . ذلك ان العالم ليس مشوشا بالشكل الذ يقد يبدو للانسان الذي لا يمتلك القدرة على رؤية المنظور التاريخي أو تلك القدرة على رؤية الاتجاهات الاجتماعية التي تسير العالم . وان من الواضح ان القضية تكمن في معرفة وتمييز الاتجاهات التي تعيق تكوين الفرد واغناء فكره وليس في الدفاع عنه او خلق الاعذار له . ان الحاضر والمستقبل يقفان بجانب الادب والفن اللذين يهتمان بمصير الفرد ويوجهان اهتمام كل الناس الى القوى التي تهدد حرية الانسان وبالتالي فهي تهدد تكامل الفرد نفسه .

الرواية المغربية المكتوبة بالعربية

ابراهيم الخطيب

لا يريد هذا البحث ان يقوم بتقديم تاريخ للرواية المغربية المكتوبة بالعربية . ان طموحه يبقى دون مستوى الارادة الوصفية التي يتوفر عليها المؤرخ . ولذلك فمن الضروري الاشارة الى ان الهدف المقترح ، هنا ، هو الطرح جزئيا لمشاكل الرواية المغربية من خلال عرض بعض موضوعاتها . وسيكون علينا ، تبعا لهذا التحليل ، ان نقوم بالوصف الموجز للاشكـــال الروائية دون ان نتعرض للعلاقات الشائكة التي يضعها على مستوى البحث تجاوز أشكال وتعابير بدائية وأشكال وتقنيات متقدمة . ويمكن القول ان الروائيين المغاربة الذين يكتبون بالعربية لا يزالون في طور التجريب(١) ، ومن شأن هذه الوضعية ان تجعلنا محرجين امام انتاجاتهم . غير ان الاحراج لا يأتي من كونهم لا يجيدون التخيل ، وانما لكون التاريخ الادبي الذي ينتجون فيه لا يتعدى عشرين سنة الا بقليل ان الروايات التي تم اعتمادها هنا هي ، حسب الظن ، أكثر الروايات المغربية المكتوبة بالعربية دلالة على نوع التحولات التي عرفها هذا النوع الادبي . كما ن المشاكل التي تطرحها تبقى في مقدمة مشاكله . ويمكن ان نضيف بأن النقد الادبي ، في المغرب ، لا يزال يعيد النظر فيهذه النصوص . واحيانا يطمح الى وضع خطأ نظرية لها(٢) . انه يقوم لذلك بعمل مزدوج من جهة يحاول تجديـــد مفاهيمه الجمالية (وهو ما يفعله بصعوبة كبيرة) . وفي ذات الوقت يعمل على تفسير القضايا السياسية بواسطة الابنية الروائية الاكثر تعبيرا عن وعي اصحابها . ان النقد الادبي يفضل النظر الى الرواية كمجاز ، وهو بهذه المسلمة يضع نفسه بين فكي التفسير التاريخي الذي لا يرحم.

وربما سيكون علينا ان ننتظر طويلا مجـيء مبدعـين يهتمون بالرواية حتى نستطيع ان نعيد التوازن الى هذا الوضع المختل .

وتنبغي الاشارة الى ان عددا من المفاهيم المستعملة في هذا البحث قد أخذت مباشرة من عبد الكبير الخطيبي، وان كان قد ادخل عليها بعض التعديل . وانه من غير الممكن ، في هذا الصدد ، اخفاء الاهمية التي يتوفر عليها كتاب ك (الرواية المغربية) بالنسبة للمفاهيم النقدية عن ممارستنا للرواية . واذا كان الخطيبي قد اهتم بالرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية لاسباب سوسيولوجية (في مقدمتها مسألة اللغة) فانه من الضروري القيام بنفس المهمة فيما يتعلق بالرواية المكتوبة بالعربية ، مع تعديل في مفاهيم التأسيس . غير ان البحث الذي انجزناه لا يجد في نفسه الكفاءة لادعاء القيام بذلك . لقد تم استعمال مفهوم الاثنوغرافيا(٣) للدلالة على الوصف الذي يقوم به الروائي لبعض اللحظات «العتيقة» في مجتمعه المقبل على التبدل ، دون ان تكون لهذا الوصف صلة ببنية الرواية . اما مفهوم «البطل الايجابي» ، وهو ليس مفهوما محوريا عند الخطيبي ، فقد تم ربطه بالتصور الاخلاقي لدور الحركة اوطنية . وأدخل مفهوم المثاقفة(٤) للتعبير عن طريقة توظيف الروائي لواقع «الغرب» كجزء من بنية التخيل لعمله .

التاريخ والسيرة الذاتية :

لم يكن عبد المجيد بن جلون(٥) حين كتب سيرته الذاتية (في الطفولة) حوالي سنة ١٩٤٩ يظن انه قد دشن، بطريقة متوترة ، تاريخ الرواية المغربية المكتوبة بالعربية.

وحين نقول «بطريقة متوترة» فذلك لانه وضع هذا التاريخ بين فكين : مشكل السيرة الذاتية من جهة و «وسواس التاريخ» من جهة أخرى . فبعد كتابة (في الطفولة) بأكثر من عشرين سنة سيكتب محمد زفزاف(٦) رواية (المرأة والوردة) وسيواجه نفس المشكل ولكن بحدة أكبر ، كيف يستطيع ان يتحدث عن نفسه بوضوح ،ودون نزعة تطهرية ، وان يكون قد جسم ، في الوقت ذاته ، «خط اتجاه» لتاريخ بلاده ؟ ان هذه الوضعية لن تبقى شاذة اذا عرفنا ان «تاريخ الادب المغربي المكتوب بالعربية كان يشكل جزءا من تاريخ الحركة الوطنية»(٧) . وهكذا سيكون الكاتب المغربي مطالبا باستمرار طيلة ربع قرن ، ان يسيس كتابته ولكن : هل كان يمكن ان يفعل غير ذلك؟ فهو ابن الحركة الوطنية وعليه ان يثير باستمرار ، داخل الكتابة ، مشكلة علاقته الفردية بتحولات هذه الحركة . غير ان الوضع لن يكون متشابها على هذا النحو : ففي سنة ١٩٥٨ ، حينما كتب (عبد الله العروي) روايته (الغربة) لاول مرة(٨) كانت عناصر الخلاف تبرز بشكل جدي . وهكذا لم يجد العروي بدا من ان يعلن تنصله من الحياة اليومية الخاملة التي ميزت بيئته التقليدية ، عقب الاستقلال ، داعيا الى الانتماء لفترة الحوار حين كان «الغرب» ، في سيرته الذاتية ، عنصرا محركا للدخول فيالتاريخ . ولن يكتفي عبد الكريم غلاب(٩) بعد ذلك (سنة ١٩٦٥) بكتابة سيرته الذاتية في السجن ، بل سيكون عليه ،باعتباره اطارا في الحركة الوطنية ، ان يتحدث عن مسقط رأسه في (دفنا الماضي) وان يرفع صوته ، في ذات الوقت ، بتمجيد هذه الحركة التي يدين لها بالولاء .
ان الصورة كانت قد بدات تتحدد أكثر : فالرواية المغربية المكتوبة بالعربية ، اصطبغت بالعلاقة الازدواجية بين المعنى الفردي والمعنى التاريخي . لكن هذه العلاقة كان من الضروري ان تؤدي الى تشنج احد المعنيين . ان المعنى الفردي ، الذي تعتبر السيرة الذاتية المحض تعبيرا عنه، سيصبح معرضا للقمع والكبت نظرا لشيوع المعتقدات والمظاهر التطهيرية ، وكراهية العصاب واللاوعي . اما المعنى التاريخي ، الذي أصبح ذا خطوة بفضل انعكاسه الدائم في مرآة السرد فسيغدو قريبا جدا من التصورات اللاتاريخية نظرا لانفصاله التدريجي عن الكتابة ، واكتسابه صفة «التخطيطات» المبسطة والمعرضة مع ذلك لكثير من الابهام .

في هذا الاطار ، كان الكاتب المغربي مطالبا أكثر بالتخلي عن استقلاله ، وعن رؤيته الخاصة للواقع اليومي، لكن المقابل كان ضئيلا : (في الطفولة) التي كانت صريحة في بعض الجوانب ، شديدة الارتباط بعالم الكاتب الذاتي، نجد ان كتاب الرواية كانوا يجدون انفسهم في مأزق . فاما ان يتحدثوا عن اشياء «تاريخية» لم يكونوا يعرفونها معرفة روائية (كما حصل بالنسبة لعبد الكريم غلاب في رواية «المعلم علي» التي تثير موضوع تأسيس نقابة مغربية) ، او ان يصمتوا (وهو ما حدث بالنسبة للعروي) او ان يكتبوا في موضوعات قتازية تغدو ، بعد وقت وجيز أشبه بنزوات لم يكن ممكنا ترويضها (محمد عزيز الحبابي في «اكسير الحياة» ـ روايات الهلال ١٩٧٤) . وحين يكتب محمد زفزاف (المرأة والوردة) ببعض التشنج ، نظرا لانه يتحدث عن نفسه ، فان روايته تغدو موضوع نقد اليسار ، لانها لا تثير بـ «كيفية صحيحة» المشاكل السياسية ووجهة نظر الرأي العام تجاهها . ذلك ان النقد الابي ، والروائي بصفة خاصة ، كان قد وقع في الفهم السوقي للسوسيولوجيا : فالرواية ، اما ان تكون «شهادة» على عصرها كما يفكر غلاب ، باعتبار الشهادة «المثال الاسمى لارتباط الادب بالحياة»(١٠) أولا تكون . ان عبد الكبير الخطيبي يلخص هذه الوضعية على النحو التالي : «ان الرواية المغربية تريد ان تبرز فعاليتها مهما كان الثمن ، عن طريق حضورها الاجتماعي ودورها التاريخي ، الا ان التاريخ الذي تتحدث عنه يصنع بدونها ... فتبقى الرواية المغربية ، مثل جميع الايديولوجيات ، سجينة للوضعية التي تتمنى ان تحتضنها»(١١) ولكن هل كان ثمة مخرج ؟ ان الكاتب المغربي ، كان يلتمس منه القيام بعمل مزدوج : ان يساهم في خلق الرواية ، وان يثبت في الوقت نفسه حضوره فيميدان الجدال السياسي كنصير للتقدم . فهل اذا أنجز أحدهما ، نلومه على انه لم ينجز الاخر بالكيفية التي نريد؟

الاثنوغرافيا والواقعية

تأتي سيرة عبد المجيد بن جلون الذاتية كعمل روائي يهدف الى ابراز مجموعة من الخصائص الفردية التي تخص الكاتب ، كما يهدف الى نقد بعض الخصائص الوطنية . وفي هذا الاطار ، فان مدينة «مانشستر» ، حيث قضى الكاتب جزءا من طفولته ، كانت مكانا مناسبا لوصف هذه الخصائص او نقدها ، لكن عبر مزاج يشعر بالغربة ويجهل مكانه الحقيقي . «واستولى علي شعور مرعب هو انني خلقت لاكون غريبا . ففي البلاد التي أتينا منها كان الناس ينظرون الي على أنني غريب . وفي البلاد التي يقال انني منها نظر الناس الي ايضا على انني غريب»(١٢) .

لقد كتب بن جلون (في الطفولة) حينما كان في مصر مبعوثا ، ليتلقى تعليمه ، من طرف الحركة الوطنية . وهناك كان عليه ان يخاطب قراء محددين ولهذا استعمل للدلالة على بلاده كلمة (مراكش بدلاً من (المغرب) . ان العملية كانت تبدو هكذا : ان ينقل الى القراء المصريين مشاعره نحو طفولته حينما كان في «مانشستر» وان يحدثهم ، في ذات الوقت ، عن صورة بلاده ، كما تراءت له فترة من الزمن ، هناك . وهكذا كان الطريق الذي سيمر منه السرد محفوفا بالانحرافات : فالطفل الذي

نشأ نشأة غربية كانت خصائصه الوطنية تبدو له شيئا مثيرا للسخرية . لكن ألن يكون القراء غير مغاربة ؟ من هذه النقطة يصبح الحديث الاثنوغرافي أمرا طبيعيا ، ويصبح الكاتب مرغما على ادخال بعض التحولات ، التي تبدو ، على لسان طفل ، مسألة مقبولة : انه سيكون بامكانه استعمال (هم) للدلالة على هؤلاء «المراكشيين» ما دامت (نحن) تخصه هو وتخص الانجليز الذين «ألفهم»(١٣) . غير ان الحديث الاثنوغرافي سيغدو أكثر احراجا عندما يعود من فاس ، بعد زيارة لها بصحبة أبيه ، فيطلب منه أصدقاؤه الانجليز ان يحدثهم عن بلاده . اذ ذاك سيكون عليه ان يدعي بأنه شاهد كل شيء : المسيد(١٤) ومراسيم الاكل(١٥) وحفلة الزواج(١٦) والحمام التركي(١٧) والاسواق(١٨) وطريقة حلق الشعر(١٩) وازياء النساء(٢٠) والامية(٢١) والعطر ـ الدخان(٢٢) الخ . ان هذا الحديث يقال في اطار الايديولوجي محدد :

فالمتكلم طفل لا يعرف أي شيء ، ولكنه اتفاقا يعرف ، بالضبط ، مظاهر (العتاقة (في الخصائص الوطنية لبلاده. وهذه المعرفة تغدو مضاعفة ، وذات وقع مختلف ، عندما تقال «ل الاخر» .

ونحن لو حاولنا تبين بنية هذا الوصف الاثنوغرافي، لوجدنا انها تتلخص في معنى الاختلاف ، الذي يصبح في بعض الاحيان تعارضا مع «الشكل الغربي» للحالات الموصوفة . لكن الاختلاف يبعث على شعور اكثر جدية من الوصف الساخر ، وحينذاك يكون بامكاننا ان نتساءل: هل كان الكاتب ، بواسطة ذلك الوصف ، يعبر عن ضرورة تاريخية ؟ ان احمد الصفريوي سيفعل في سنة ١٩٥٤ ، نفس الشيء ، لكن بطريقة محايدة . ومع ذلك سيكون محط انتقاد شديد من طرف مثقفي الحركة الوطنية الذين رأوا فيه مجرد كاتب فلكلوري . انه ينبغي الا ننس ان ما كان مقبولا سنة ١٩٤٩ ، قد لا يبقى كذلك سنة ١٩٥٤. وهكذا فان حرية الكاتب تغدو محل سيطرة من التحولات العنيفة التي يعرفها التاريخ ومن اضطراب المفاهيم الاستيتيقية .

الم يكن غلاب ، بدوره ، قد وقع تحت طائلة الاثنوغرافيا حين كتب (دفنا الماضي) ؟ ان المسألة ، هنا تثير بعض التناقض : فالكاتب نفسه ينفي في مقدمة الرواية ان يكون مجرد «سائح» . انه يقول : ، ولم تصور (الرواية) الاحداث تصوير السائح الذي يعيش سياحته بدون قلب، كما يفعل بعض الكتاب الذين يصورون ملامح من مجتمع الماضي بعقلية فلكلورية ، دور الكاتب فيها ان يخرج الفلكلور لا ان يكون له هدف ثوري من وراء الفلكلور(٢٣) فهل كان غلاب يتوفر على شعور بالذنب ؟ انه من الصعب القيام بحسم نهائي ، خصوصا واننا نعرف ان الواقعية قد يكون لها وظائف متباينة . لكن غلاب ، ذاته ، لا يستطيع ان ينكر انه ، انطلاقا من «حسه الواقعي»(٢٤) قد قام بوصف دقيق للحياة اليومية في (درب المخفية) بفاس ، او في منزل (الحاج محمد) مستعملا في ذلك عناصر من سيرته الذاتية ، هل يحتاج الامر الى أمثلة ؟ هناك الحديث عن «المنصورية»(٢٥) و «الجلابية»(٢٦) و «البلغة»(٢٧) . وهناك ايضا بعض الهوامش(٢٨) التي تأتي كما لو كانت خطابا لذلك «الاخر» الذي تخيله عبد المجيد بن جلون ، بالاضافة الى فصل خاص بوصف «ليلة كناوة»(٢٩) . وهو فصل يحفل بحس «الغرابة» وتبدو كتابته أشبه بتسجيل طقس ديني يؤديه «شعب بدائي» نظرا لانها تلح على معنى اللاعقلاني والوحشي فيما يحدث . انه من المهم ان نسجل ان غلاب وصف كل ذلك بطريقة توحي بأنه غير موجود : ان الوصف هو وحده الذي يتكلم ، لكن في أفق اثنوغرافي، يتمتع بروح «أهلية» ، فهل كان الكاتب يأمل ان يكون له «هدف ثوري» من وراء ذلك ؟ على انه من الواجب ان نقارن بين وصف غلاب للمظاهر العتيقة من تقاليد بلاده ، وبين وصف بن جلون لها : ففي الوقت الذي يتبنى بن جلون اسلوب السخرية ، القاسية في بعض الاحيان ، وغير المتلائمة تاريخيا مع مطالب الحركة السياسية ، نجد ان غلاب اختار اسلوبا محايدا يتم فيه اعطاء الخطوة لما هو غير شخصي ، رغم ان الفترة التي كتب فيها روايته كانت تحتاج الى ما هو اكثر من الواقعية سيكون من الضروري، بعد ذلك ، محاسبة الكاتب على انه لم يضع نفسه داخل نصه ، وان واقعيته الشكلية كانت تبقى دون الكتابة . على ان الامر لا يتعلق بالاثنوغرافيا في حد ذاتها ، وانما يتجاوز ذلك الى مشكلتها كتعبير تاريخي . لقد حدد الخطيبي وضعيتها ، اطار الشكل الروائي ، قائلا : «ان الرواية الاثنوغرافية والفلكلورية في المغرب ليست ظاهرة معزولة . بل هي امتداد لتقليد فرنسي في افريقيا انتج ادبا غزيرا . وهذا النمط من الرواية ، يطابق على الصعيد السياسي فترة توسع الامبريالية . وعلى الصعيد العلمي ازدهار العلوم الاجتماعية وخصوصا الاثنولوجيا»(٣٠) .

وهكذا سيكون علينا ان نتساءل : كيف استطاع غلاب ان يخطىء الظروف التاريخية للاثنوغرافيا ؟ ان المسألة تتعلق بالواقعية . لكن غلاب ، فيما يبدو ، كان يخيء المسافة بين الواقعية والاثنوغرافيا ، وهي مسافة دقيقة ومعقدة . ولذلك فانه ، عندما سيكتب (المعلم علي)، سنة ١٩٧١ (وهي رواية تجري احداثها الاولى في «أوساط» الدباغين التقليديين) سيجد نفسه محرجا : فها ان اباه كان دباغا ، وعليه الان ان يتحدث عن تلك «المهنة العتيقة» التي توشك ان تتلاش تحت ضربات التقدم الصناعي .

ان الموقف ، هنا يعتبر نموذجا ، ومع ذلك فان غلاب كان يأمل ان يكون وصفه لتلك الاوساط يسير على طريق الواقعية التي عرفها عند روائي مصري ، مثل نجيب محفوظ . وهكذا فان التفاوت الحاصل بين الواقعية والاثنوغرافيا انما يعكس (او يضاعف) تفاوتا آخر ، يبدو

بوضوح عند غلاب هو التفاوت في العلاقة بين الحدث الروائي و «قيمته» التاريخية : لقد اراد غلاب لروايته ان تكون ، باستمرار ، استعادة قومية لمفاهيمه عن التاريخ الوطني ، فهل نسي ان الرواية التاريخية لا تكتب الا خارج عصرها ؟

الايجابي والاشكالي :

العلاقة ، التي اشرنا اليها ، بين الحدث الروائي و «قيمته» التاريخية تشكل طابعا مميزا ليس للرواية المغربية فحسب ، وانما للرواية العربية عموما . وعلى الخصوص تلك الرواية التي شاركت ، منذ الحرب العالمية الثانية ، في ملاحقة التاريخ الوطني للبلدان العربية او في تلقي اصدائه . انه من اللازم ان نلاحظ ، على المستوى النظري ، ان الرواية التي تلاحق التاريخ تحكم على نفسها بالازمة : فالتاريخ ليس فقط لا يبقى على صورة ما ، ولكنه يراجع نفسه ويناقضها ، هذا فضلا على ان الرواية ليس هدفها تقديم الشهادة وانما التعبير عن حرية الكاتب في التعامل ، روائيا ، مع الحدث التاريخي . لكن هذه الملاحقة ، التي تحدث عنها الخطيبي(٣١) ، لا تحدث بطريقة متجانسة عند الروائيين المغاربة : ان علاقة كل واحد منهم بالحركة السياسية ، وتقديره للمسافة بين النوع الادبي والتاريخ ، وفهمه لتعقد العلاقة فيما بين التخيل وبنية الوقائع الموضوعية السابقة على الكتابة ـ كل تلك عناصر تساهم في تنويع هذه الملاحقة الاشكالية . ان غلاب مثلا ، وهو اطار في الحركة الوطنية والان في حزب الاستقلال ، يعتبر التاريخ سيرورة ايجابية : انه لا «يحدث» الا ليبرهن على تحولات كان ينبغي ان تقع . اما العروي ، الذي كان مقربا الى المهدي بن بركة ، فانه يرى التاريخ ، المستوى الروائي ، على شكل حماسي مؤقت يتلوه خمود : ان الحياة اليومية التقليدية هي التي تحمل بذور ايقاف التاريخ باعتبارها واقعا تكراريا مطبوعا بالعادة ويشعر ربيع مبارك(٣٢) بأن ايجابية التاريخ شيء نسبي : ان ما يهم ، في رأيه ، هو كيف تتم «ممارسة» التاريخ بشكل فردي . وهنا فان الخيبات تبدو اكثر بكثير من مشاهد النصر . فالايجابية ليست كسبا مطلقا ولكنها قبول بالتنازل ايضا . وفيما يبدو ، فان الحبابي يرى ان التاريخ «حديث مقنع» . فيكفي ان يكون القول مقرونا بالعمل حتى تصبح الطموحات امرا محققا . لكن القبول بالتحول التاريخي يقتضي قبل ذلك ان نشعر بأن التاريخ يسير في اتجاه أفضل .

ان هذه الرؤى للتاريخ ، يتم التعبير عنها بنوع من التعقيد ، في روايات هؤلاء الكتاب . وبامكاننا ان نصنف هذه الروايات ، بحسب محتواها التاريخي ، على النحو التالي :

(١) روايات ذات محتوى تربوي(٣٣) (دفنا الماضي ، جيل الظمأ)

(٢) روايات ذات محتوى اشكالي (الغربة ، الطيبون)

اننا نعني بالمحتوى التربوي خضوع «البطل» الروائي لاختبار احادي سرعان ما ينتهي به الى اعتقاد يقيني بأن ما يفعله هو ما ينبغي ان يفعل . ان المنظور الروائي يغدو هنا منظورا ينطوي على قدر كبير من الايجابية . اما المحتوى الاشكالي ، فنحن نقصد به تنوع الاختبارات التي يتعرض لها «البطل» الروائي والتي تؤدي به ، في غالب الاحيان ، الى عدم الحسم في شأنها : انه يقوم بأعمال معينة ولكنه لا يستطيع ان يعتبر تلك الاعمال معايير لحياته . هناك ، دائما ، هوة بين ما يفعل وما ينبغي ان يفعل . وهكذا ، فان المنظور الروائي يتشكل، بالنسبة للمحتوى الاشكالي ، كمنظور «أزمة» او «انحطاط» .

لكن المحتويين معا ، من حيث الشكل ، لا يتم التعبير عنهما بنفس الطريقة . بعبارة اخرى : ان المحتوى الاشكالي مثلا ، وهو اغنى من المحتوى التربوي ، لا يعبر عنه ، عند كاتبين مختلفين ، بنفس الشكل . ان هذا واضح من النموذجين اللذين اخترناهما : ففي الوقت الذي ينوع العروي مستوى كتابته (الانتقال من السرد الى الحديث الداخلي الى الاسترجاع . تغيير الضمائر الخ) نجد مبارك ربيع يختار الكتابة المسترسلة : انه يفضل السرد الذي يتضمن الفعالية الحكائية (وهو ما لم تستطع اتجاهات الواقعية التغلب عليه) والابقاء على الرؤية البنائية له . ونجد ، كذلك ، في النموذجين اللذين اخترناهما للرواية ذات المحتوى التربوي نفس الاختلاف في الاساليب : فاذا كان غلاب كربيع مبارك ، يفضل الطريقة التقليدية في تصميم احداث الرواية ، فان الحبابي ، الذي يبدو اكثر صرامة من غلاب ، يبقى على الوحدة الحكائية ولكنه يدخل العناصر الاكثر بدائية فيها: كالمجهول والمفاجأة ، وعدم التوقع ، مما يعطي لـ (جيل الظمأ) طابعا شبه بوليسي . ان هذا التفاوت في الاشكال قد يعكس تفاوتا موازيا في الروافد الثقافية : الم يتلق العروي والحبابي ثقافتهما باللغة الفرنسية ؟ اما غلاب وربيع مبارك فقد كانت الثقافة العربية هي اساسهما النظري . لكن هذا لا يستطيع ان يفسر كل شيء . وانه يحق لنا ان نلاحظ ، بغرابة ، كيف يتم التعبير عن المحتوى الاشكالي بطرق غير اشكالية . لكن أليست الرواية المغربية المكتوبة بالعربية لا تزال في طور النمو ؟

وبما ان هيكل الرواية التربوية لا ينطوي على التساؤل ، فان «أبطالها» يكونون ، في الغالب ، ايجابيين ويعطي (عبد الرحمان) في (دفنا الماضي) نموذجا استثنائيا عن هذا النوع من الشخصيات . ان من صفاته الاساسية النمو بسرعة كبيرة ، لكن الوعي في هذا السياق يغدو سابقا على الكائن : الن يتساءل (عبد الرحمان) في وقت مبكر من حياته قائلا : **هل سأكون فرنسوا أم سأكون**

اليازغي ؟ وهكذا وجد غلاب نفسه محرجا ، **فالمسألة تتعلق** بمأزق حكائي : كيف يستطيع ان يسجل وعي (عبد الرحمان) بمعزل عن حياته الذاتية ؟ . **ان هذا الشكل** ، الذي فشل غلاب في اعطائه الحل المناسب **(لاسباب تتعلق بارتباطه بالحركة الوطنية ارتباطا غير نقدي)** . **هو الذي** دفع احد النقاد لان يطرح التساؤل التالي : **«أليس غريبا ان نرى هذه المثالية في الحب تكاد تصير عجزا جنسيا عند شاب يفيض حيوية وفتاة غربية(٣٤) تلتهب شهوة(٣٥)؟** لكن الامر لا يتعلق بالعجز الجنسي وانما بالفهم التطهري للانسان الايجابي . فلكي يكون (عبد الرحمان) «وطنيا» ــ أي ايجابيا بمعنى من المعاني ــ فانه ينبغي ان يمارس الزهد وان يكون «قدوة» تستطيع ان تكون موضوعا للتقليد والمحاكاة(٣٦) . غير ان النتيجة ، على المستوى الروائي ، لا تكون مجدية ، وسيكون غلاب مطالبا بأن يدرك ان «البطل» الايجابي ، اذا كان يعبر عن واقع سياسي ضروري ، فانه **لا يتوفر على قوة جمالية(٣٧)** .

ومن السهل التعرف على سبب ذلك : فالصلات المقامة بين النظرة الى العالم لديه وبين وجوده الشخصي هي ابسط واشد استقامة واكثر تصلبا وفقرا مما هي عليه عند شخصية اشكالية : الم يكن (عبد الرحمان) يتميز ــ بمثاليته الخالصة وثقته الساذجة واسلوبه الخطابي ؟ انا سنجد م . ع . الحبابي ينتهي في (جيل الظمأ) الى نفس النتيجة . لكنه يصل اليها من سبل اخرى . **انه** يقدم (ادريس) منذ البداية ، وبشكل ملتبس ، كما لو كان شخصية اشكالية تتميز بالحيرة : لقد رجع الى المغرب منذ ستة شهور . وما زال حتى الان في دنيا من الحيرة والغموض لا يجد سبيلا الى الاختيار ...»(٣٨) لكن ، وبطريقة تهتم بالتقرير لا بالصياغة . **وبما ان** مضمون (جيل الظمأ) هو نقد المثقفين فان الرواية **تعتني** فقط بتحديد موقف (ادريس) من «اولئك الذين **يقفزون** الى نهاية المضمار فجأة»(٣٩) . غير ان (ادريس) هو ليس تقدميا ، بل انه رجعي في أعماقه **وهكذا** سيكون على الرواية مهمة شاقة هي البرهنة على ان التاريخ «يسير بايجابية» ، وان (ادريس) قد يصير تقدميا يفكر لصالح «عالم ما بعد الاستقلال»(٤٠) . ولن يكون بامكاننا تخيل عناصر هذا التحول دون ان نذكر ان احداث الرواية ، برمتها ، تقع في زمن يوم واحد . أفلا يحق لنا ، بعد ذلك، ان نتساءل بصدد سذاجة الروائي ؟

على ان الامرلا يتعلق بسذاجة الروائي فحسب ، فهذا العالم المتسق ، المفهوم بوضوح ، والقابل للتفسير هو ، على أي حال ، ليس عالما روائيا . ولاشك ان غلاب كان يعتقد ان (دفنا الماضي) هي «نشيد وطني» يقال في وقت متأخر لالهاب الحماس .(٤١) . ونستطيع ان نظن ان الحبابي ، وهو يكتب (جيل الظمأ) كان يفكر ــ بدوره ــ في انه يقدم «اعترافا تاريخيا» لنفسه ولبلاده ، لا يقبل التأجيل(٤٢) .

لكننا سنجد ، بصدد العروي وربيع مبارك ، انهما يقدمان نموذجين مختلفين للشخصية الروائية . ويبدو من الضروري ان نلاحظ ان رواية (الغربة) قد تم التفكير فيها كشكل من اشكال «التعليق على هامش الاحداث» . وعلى العكس من ذلك ، فان ربيع مبارك ، الذي يعطي انطباعا بأنه كاتب محترف ، قد تصور روايته كشكل «موضوعي» للسيرة الذاتية(٤٣) .

ان العروي يقدم (ادريس) كشخصية تخلت عن السياسة بسبب الازدراء او الاحسان . وعندما يعود من فرنسا بصحبة (مارية) . قبيل استقلال بلاده ، فانه يجد ان القيم اليومية لا تزال لم تتغير في البلدة التي كان قد خرج منها . وتجد (مارية) انه من المستحيل عليها البقاء هناك وهكذا «طالبته بمغادرة البليدة ولم توعز اليه ان يلحق بها»(٤٤) ، يحاول (ادريس) ان يعيد صلته بالذين عرفهم قبل ذهابه الى الخارج للدراسة : أبوه ، أخته ، شعيب ، لكنه يكتشف ان ما كان يقال من قبل لا زال يشكل فكرهم اليوم : كراهية المعرفة(٤٥) . حب الاستقرار و «الخدمة»(٤٦) لعب الكارثة الخ . حتى شعيب ، الذي «لعب كل دور ، ولبس كل لبوس . نطق بكل لغة وهاجم كل متطاول عنيد»(٤٧) والذي كان يرسل اليه رسائل قلقة(٤٨) كان ينتظر عودة (ادريس) لكي يستفسره . غير ان (ادريس) مع ذلك ، لا يشعر بعزلته عن هؤلاء فهو يملك «الايمان الذي يحمي من الحكم القاسي . من عقاب الوحدة والانعزال»(٤٩) . ولذلك يفضل البقاء ، لمناجاة (مارية) ، التي «لا سبيل الى الالتحاق بها»(٥٠) .

القراءة التي قمنا بها (ل الغربة) الان ، لا يمكن اعتبارها كافية . وعلى القارىء ان يعتمد طريقة فهمه للنص ، وهنا فاننا امام رواية غير سهلة التأويل . واذا كانت (دفنا الماضي) تسمى الاحداث التاريخية بأسمائها (الظهير البربري ، حوادث الدار البيضاء ، ووادي زم ، اكنول الخ) فان (الغربة) لا تهتم بذلك ، بل هي تدخل على العناصر الواقعية التي تتألف منها عنصرا رمزيا يساهم في خلخلتها . ان (ادريس) شخصية عنيدة ، ليس من السهل الامساك بها . وهذا امر لا شك فيه . وسيكون علينا اذا اردنا مراقبة هذه الشخصية بوضوح، ان ننظر اليها من خلال «وعي» الذين يحيطون بها . واذا ذاك سنكون مطالبين بقراءة مزدوجة .اما (الطيبون) فتقوم بنية كلاسيكية للسرد : فالراوي هو الذي يحمل مسؤولية الرواية . ومع ذلك تبقى شخصية (قاسم) كما لو كانت قابلة لان تفلت من التعريف . وانه يبدو ضروريا ان نلاحظ باعجاب ذلك النمو لشخصيته بموازاة «انحطاط» صديقته (هنية) . لكن سيكون من حقنا ان نتساءل ما اذا كان وعي (قاسم) يسير في الطريق الصائبة؟

ان (قاسم) هو من قبيل تلك الشخصيات التي «تبحث عن نفسها» ، ومن هنا كانت حياته معرضة

لتجارب متنوعة : فـ (غنام) الانتهازي(٥١) يعلمه القبول بالتنازل . وتعطيه (هنية) شعورا بأن «العادة» هي فوق كل شيء(٥٢) . اما (النوري) . أستاذه القديم الذي اصبح متصوفا ، فيأخذه لـ «معاينة التجربة»(٥٣) . ويشرح له غزوز ، المسئول النقابي البراغماتي ، ان الديموقراطية شيء وممارستها شيء آخر(٥٤) . هذه التجارب تقول لـ (قاسم) : انك امام عالم منحط ، والقيمة التي ستختارها لنفسك لن تكون سوى نسبية . وبدون شك ، سيكون التحاقه بعزوز ، في نهاية المطاف(٥٥) امرا غير حاسم : الم يكن يعتبره شخصية متقلبة او غامضة ؟

انه ليس من الصعب ملاحظة ان المحتوى الاشكالي عند ربيع مبارك والعروي يتميز بقيامه فوق «مشكل سياسي» واضح(٥٦) . لكن (قاسم) و (ادريس) انما يبحثان عن حل انطلاقا من امكانياتهما الخاصة : وهكذا فالبطل الاشكالي لا يستطيع ان يكون سوى شخصية تتطلع الى مثال غير موجود ، لانه ليس بالامكان تحقيقه.

الروائي خارج بلده

يشكل الغرب .. احدى العلاقات المحظوظة في الرواية المغربية ، ولقد بدا مثيرا ان يخصص غلاب فصلا مستقلا من (دفنا الماضي) للحديث عن علاقة مفاجئة بين (مادلين) الفرنسية ، وعبد الرحمان ، المناضل الوطني(٥٧) : أليس معنى ذلك ان الكاتب كان يفكر في «غربة» ؟ ان المسألة ، اذن ، لا تتعلق ببعد مكاني . وفي هذا الصدد ، فان تتحدث رواية مغربية عن الغرب لا يعتبر امرا غير عادي . وسيكون بامكاننا ان نلاحظ ان الرواية العربية ، ظل الغرب بالنسبة لها «مكانا» ممتازا لطرح مشاكل المثاقفة ، الى الان .

فقد أتيح لعلي الدوعاجي ، في روايته القصيرة الشبيهة بالخواطر الذاتية ، (جولة حول حانات البحر الابيض المتوسط)(٥٨) ان يتصور الغرب امرأة ، وان يجعل كتابته ، التي تعتمد المقابلة ، وسيلة لاقتناص السخرية والتعبير عن شهواته الباطنية . وعلى العكس من ذلك ، فان توفيق الحكيم ، الذي يكن احتراما خاصا للغرب ولتراثه الثقافي ، سيجد نفسه سنة ١٩٣٨ في (عصفور من الشرق)(٥٩) مضطرا الى ان يعبر عن العلاقة التي تربطه بـ «الاخر» في اطار مفهومي : فالعلاقة (الغرب = المادية ، الشرق = الروحانية) غدت اكثر توترا ، وعليه في ظروف ازمة السياسة الاستعمارية ، ان يعبر عن قبول الكاتب المستعمر (بالفتح) للعزلة في كيانه الشرقي. وسيكون بامكان كاتب سوداني ، هو الطيب صالح ، بعد ثلاثين سنة ، ان يسجل في روايته الاولى (موسم الهجرة الى الشمال)(٦٠) ذات الاسلوب المتقدم ، الجانب الاكثر عنفا في هذه العلاقة : فلم تعد المثاقفة تعبيرا عن التغير الذي ينتاب الحياة اليومية «الراكدة» فقط ، وانما صورة اخرى للاحتقار الاستعماري وما يتولد عنه من بنيات عنفية . ان المسافة بين الدوعاجي والطيب صالح قد اقتضت تحولات هامة على مستوى الشكل: أليست الادانة هي غير المقابلة او السخرية ؟

(١) ان (في الطفولة) تستطيع ان تكون نموذجا غير عادي للتعبير عن المثاقفة . فالامر هنا لا يتعلق بـ «جولة» (كما هو الحال عند الدوغاجي) قام بها الكاتب . وانما بحديث عن «التربية» . وفي هذا الصدد يبدو انه من الممكن النظر الى (في الطفولة) باعتبارها قريبة الشبه من نوع روائي يتركز فيه الاهتمام على وصف نشأة «الابطال» . وعلى أي حال فهذا النص هو مزيج من التخيل الروائي والسرد ، ذي التلقائية اللا محدودة ، الذي يعتمد السيرة الذتية . ومع ان هدف عبد المجيد بن جلون كان هو القيام «بحكاية طفولته» ، الا انه كان قد وجد نفسه مستعدا الى ان يعطي لذلك ، في لحظات معينة ، طابعا رومانتيكيا مختلطا بالغرابة : الم يكن الكاتب يتحدث عن طفل في بلاد ليست وطنه ؟

انه من الضروري تحديد ان هذه «البلاد التي ليست الوطن» لم تكن غير المدرسة واسرة آل باترنوس. ونستطيع ان نلاحظ ان المدرسة ، التي اشعرت الراوي بوجود الفوارق لدينية قد ساهمت ، الى حد ما ، في تكييف رؤيته الى بلاده ، الامر الذي نتج عنه ذلك الوصف الحاد والقاسي الذي تحدثنا عنه من قبل كشكل من اشكال الاثنوغرافيا . لقد كانت الصورة تصل اليه عبر «الخرافة» وبواسطة المحتوى الايديولوجي للتعليم في مانشستر : **«كان ذكر مراكش يثير في ذهني صورا متعددة من الخرافات التي كنت اسمعها . لقد اختلطت في فكري ببلاد الزنوج ... فقد قلقت اذ لم اكن اتتبع انباء البلاد من أمي وحدها ، ولكنني كنت اسمعها في المدرسة ايضا»**(٦١) لكن المدرسة كانت ، في جانب آخر ، تجعل منه شخصا مغتربا عن لغته(٦٢) ، تلك «اللغة التي يقولون عنها انها اللغة العربية»(٦٣) . وهكذا سيكون على أهله ، في فاس ، ان ينظروا اليه من خلال غربته المزدوجة : الم يكن هو نفسه قد شعر بذلك ؟

على ان اسرة آل باترنوس ستكون ، بالنسبة له ، نموذجا مختصرا للحياة اليومية عند الغربيين . وفي الواقع فان كثيرا من الانتقادات التي كان الراوي يأخذها على اولئك «الزوار الغرباء» (المراكشيون)(٦٤) كان مصدرها اعجابه الذي لا حد له بتلك الحياة اليومية التي تتوفر على عدد من الميزات : تقاليد القراءة ، الجو المنزلي ، علاقات الاخوة ، بالاضافة الى ذلك النضج العقلي الذي يتميز به الصغار . وسيكون من المثير الاستغراب ان نلاحظ ان عبد المجيد بن جلون ، رغم قصر المدة التي قضاها في بريطانيا ، قد ظل وفيا لذاكرته الى اليوم : انه لا يزال يترجم عن الانجليزية كتبا تخص

بلاده ، وحين ينشر كتاباته الذاتية ، ذات النكهة العصامية الخاصة ، فانه يدافع بحرارة عن مبادىء الرجل الليبر الى المتزن ، نموذج القرن التاسع عشر .

(٢) تعبر (الغربة) عن «توتر» العلاقة بالغرب . وبدون شك فان هذه العلاقة اصبحت تشكل جزءا لا يتجزءا من وعي الانسان الذي كان مستعمرا . انها تعبر عن الرغبة الذاتية في التغير والمعرفة ، هذه الرغبة التي تغدو ، في كثير من الاحيان ، اشبه بالمستحيل . لكن ينبغي الا نثق في امكانية تقديم شرح كلي لهذا النص ، ذي التركيب الصعب . وعلى أي حال ، من الضروري ان نتصور ان (مارية) لا «تمثل» وحدها الغرب بالنسبة لـ (ادريس) ، بل هناك صديقتها (لارا) والاستاذ (يوليوس) ، الذي فضل الاقامة في الغرب ، ان (لارا) هي مناضلة ذات مشاعر اممية ، جاءت الى باريس سنة ١٩٣٢ لانها كانت «تؤمن بالغرب وبحريته»(٦٥) لكن ظروف الحرب زعزعت ثقتها . اما (يوليوس) فقد **«سئم الكتب والنقاش الحار والمبارزة في الشوارع»**(٦٦) : انه يمثل المثقف الاوربي الذي لم يعد بامكانه القيام بأي شيء غير «ملاحظة» الاخرين بحياد مدهش ، واحيانا تجاهلهم . وتعكس (مارية) صورة المرأة الاوروبية التي كانت ذات يوم تذكي الحماس ، فاذا بشعلتها تخبو : «ها هي الان تغيرت ولزمت الصمت»(٦٧) . ويلاحظ (ادريس) ان عواطفها قد شاخت الى درجة انه لم يعد يرغب في عتابها(٦٨) .

ان الغرب عند العروي يمتاز حسب الملاحظات السابقة ، بتمزق وعيه : فالتزام (لارا) الذي يؤدي الى اليأس ، يقابله تخلي (يوليوس) عن كل شيء حتى عن صدق المثقف . اما (مارية) فان حماسها الذي تميزت به ايام الدراسة ، قد تحول الى «تراجع» بمجرد انفجار موجة العنف . أليست (الغربة) ، اذن ، اغترابا عن الذات والتاريخ ؟

(٣) انه سيكون من الصعب معرفة ما اذا كان زفزاف ، في (المرأة والوردة) قد حاول تقديم تصور ما عن «الغرب» . وفي حوار اخير له اراد نفي ذلك(٦٩) . وربما كان علينا ان نبالغ في التأويل اذا شئنا القيام بتحليل سياسي لهذه الرواية القصيرة . وفي الواقع ، يشعر زفزاف بحرج كبير لما قيل او كتب عنها : ألم ترفع في وجهه اتهامات بالاستلاب والخضوع (او التبني) للايديولوجية الاستعمارية ؟(٧٠) على ان الكاتب انما كان يتحدث عن اقامة «البطل» في شاطىء اسباني قريب جدا من بلاده . لكن من المفيد ان نلاحظ ان (المرأة والوردة) لم تكن تخفي سخط زفزاف على واقع وطنه الذي يتميز بالبؤس وانعدام الحرية فهل اذا لم يقتف خطى كاتب وطني كغلاب نحاسبه كخائن ؟

غير اننا نستطيع ان نتبين ان الرواية تحاول تقديم خطة لتصورين جد ذاتيين عن «اوروبا» : في الخطة الاولى . هناك الغرب كعالم مسحور ورائع . عالم المغامرة والتغير وعدم الاستقرار والحرية . ان الاشياء، هنا ، **ليس لها امكنة ثابتة (فالمكان يعني ايضا التوقف).** البشر هم وحدهم الذين يتحركون ويتغيرون ويغيرون ذواتهم . **انك «تستطيع الحصول على ورقة خبير في السوق الاوروبية المشتركة ، وبذلك تستطيع ان تتجول** في اوروبا كلها مع ما تشاء من الجواهر و المخدرات»(٧١). لكن الغرب هو ايضا عالم التسكع والبطالة والنجاح . فالاشياء تحدث بسهولة تامة ، ولا تحتاج الى اي ذكاء : **«اربع سنوات لم اشتغل . كنت أكل وأشرب وارتدي افخر الثياب وانكم اجمل النساء»**(٧٢) . وفي الخطة الثانية نجد العكس : ان التركيز على وصف الحياة اليومية للبطل يعطي الانطباع بأن ثقلا ما يقع على كاهله ، وان اللذة لا تبقى وحدها كافية . وسيكون عليه ، فيما بعد، ان ينس صديقته الدانماركية اذا اراد الشروع في مغامرة لتهريب ، او ان يتجاهلها نهائيا . ان تطور الاحداث كان يؤدي الى ركود تدريجي ، وها ان «الغرب» بعد عملية التهريب الفاشلة ينكمش ليغدو ، آخر الامر جزءا من الذاكرة البعيدة . لقد كانت العودة حلا لا مفر منه .

يبقى من الضروري التنبيه الى ان هذه المواقف لا تعبر عن تطور منسجم مع حقائق التاريخ . وربما لهذا السبب ، تعرضت (الغربة) و (المرأة والوردة) لنقد شديد(٧٣) يذكرنا اليوم ، بذلك النقد الذي تعرض له ادريس الشرايبي سنة ١٩٥٧ . ان هؤلاء الكتاب كثيرا

ما تكون دوافعهم ذاتية . وعلى أي حال ، فهم وحدهم متخيلة ، وعلينا ان نضع هذا في اعتبارنا ، لكن يجب ان لا ننس ان مسألة «الغرب» لها صلة ، ايضا ، بعنصر ايديولوجي ، وبنزاع ثقافي لا تكاد تخلو منها الثقافات التي كانت مستعمرة وهنا لابد من النظر باهتمام الى تلك التعبيرات المتفرقة ، التي تنطوي عليها الاشكال الادبية ، والتي تدل ، بوضوح كاف ، على ان الكتاب المغاربة لا ينظرون دائما الى الغرب ككيان يتسم بالعداء. بعبارة أخرى : ان رؤيتهم له لا تأتي ، تلقائيا ، كاستجابة لموقف عام . بل ان ذاتيتهم كثيرا ما تغدو مقياسا مسلما به للحكم ، خصوصا وانهم يتحدثون عن تجارب تخصهم. ويمكن ان نقول : ان بن جلون ، والعروي ، وزفزاف قد نظروا الى الغرب ، على التوالي : كمكان للتعلم ، ومطمح للتغيير ، وميدان لممارسة الحرية . فهل كانوا بذلك يستجيبون لوعي شعوبهم ؟

البحث عن الكتابة

من السهل ان نلاحظ ان الرواية المغربية المكتوبة بالعربية تفضل السرد الواقعي . وهي لذلك تبدو محافظة ، واحيانا ، غير أصيلة : ان جميع العناصر التي يمكن ان تساهم في الاطاحة بهذا البناء «الشبيه بالواقع» يتم ابعادها . لكن الواقعية لا تتعلق فقط بالتخيل الروائي وانما تتجاوزه الى مستوى الكتابة والاساليب المستعملة بها . فتحت الالفاظ ، يمكن تحسس عالم قائم بذاته ، لكنه متغير : عند غلاب ، تتراوح الكتابة بين الوصف الشديد الدقة ، الذي يعبر عن مزاج فردي ، والوصف العام الذي يهتم بملاحقة التحولات العنيفة على حساب ما هو يومي . اما ربيع مبارك فهو اكثر واقعية من غلاب لانه اقل التزاما منه بالتاريخ . وعلى مستوى الكتابة ، نستطيع ان نلاحظ ان ما هو «روائي» يصبح معادلا لما هو تاريخي . ان ربيع يقول السرد بتواضع كبير ، وبدون انفعال ، ومع انه يستعمل ضمير الغائب (وهو الاسلوب الفخ الذي ينصبه الروائي للقارىء الساذج) الا انه لا يتحرك بعيدا عن الشخصية التي قرر ان يبني الاحداث من «وجهة نظرها» . لكن حياده اثناء الكتابة يحرمه من فرصة خلق كتابة خاصة به ، تدخل مع الواقع في علاقة صياغة ، ومع ان زفزاف كان يضع في مقدمة اهدافه «الابتعاد عن اسلوب الحكاية العادية ، التي ما تزال الرواية مشدودة اليها»(٧٤) الا ان (المرأة والوردة) لا تكشف عن اي محاولة للابتعاد : ان زفزاف يقلب الصفحة الى الواقعية الفرنسية التي عرفت في فترة الخمسينات والتي ترتكز على وصف مسئم يتم فيه تناول الجزئيات باهتمام كبير . لكن قيمة زفزاف الحقيقية انما يمكن العثور عليها في جراته : انه يمارس ، على مستوى الكتابة ، ما يسميه الخطيبي «النقد التيولوجي». وربما كان بامكاننا ان نتساءل ما اذا كان من الضروري تقديم الاخرين على انهم قاموا باخفاء «عصابهم» ؟ . ويبتعد العروي عن الوقوع في أسر النموذجي والعادي في آن واحد : انه ، في الواقع ، كان يخلف كتابه خاصة لا تزال جديدة الى اليوم ، بالنسبة للرواية المغربية ، كتابة شفافه ، ركيكة ، لكن عمقها معتم . غير ان صعوبة فهم عمقها تتعلق بطريقة السرد . فالغربة هي ايضا «طريقة سرد» يقوم بها رجل يحسن نسيان العلاقات الزمنية والمكانية ، ويدفع القارىء الى ممارسة القراءة بواسطة التركيب والتأويل . ونستطيع ان نظن ان قارىء ١٩٥٨ لم يكن بامكانه قبول رواية لا تكشف له عن اسرار كتابتها ، ولا توهمه في ذات الوقت ، بأنه لا اسرار لها البتة .

ويبدو ان رواية (زمن بين الولادة والحلم) ارادت ان تذهب ابعد من ذلك ففي الوقت الذي يظهر الروائي المغربي ارتباطه بشكل الواية الواقعية القائمة على قواعد التخيل الممكنة ، يتجه احمد المديني بعمله الروائي الى ارباك تلك الخطى التي لم يكتمل بناؤها بعد . وهكذا وظف كتابته لخدمة تأملات نظرية في صياغة الرواية لا تزال في طور التجريب حتى بالنسبة للبلدان الاوروبية الاكثر تقدما . ويمكن القول ان المديني يعبر عن تلك العلاقة المتوترة فيما بين المثقف الجامعي والمبدع الذي لا زالت كتابته مجرد مشروع . لكنه ، مع ذلك ، يتوفر على دلالة الرغبة في تجاوز الابنية المتخيلة القارة، وربما كان يعتقد ان استبدال صفة التخيل ، بخلق معادل كلامي امر ضروري في الوقت الراهن . لكن يبدو انه من الضروري التساؤل : كيف يمكن التعبير عن «نظام الاشياء» ، بواسطة «فوضى» الكتابة ؟ . وانه لامر دال ذلك الصمت المطبق الذي صادف ظهور الرواية . غير ان الروائي يستطيع ان يعتبر ذلك ظاهرة مشجعة: أليست تلك وضعية كل «كتابة جديدة» ؟

ـ الرباط ـ

بيليوغرافيا موجزة للرواية المغربية
المكتوبة بالعربية

الروايـــة	الكاتب	دار النشـــر	تاريخ الطبعة الاولى
في الطفولة	عبد المجيد بن جلون	مطبعة الاطلس	١٩٥٧
امطار الرحمة	عبد الرحمن المريني	مطبعة شمال افريقيا	١٩٦٥
سبعة ابواب	عبد الكريم غلاب	دار المعارف (القاهرة)	١٩٦٥
بوتقة الحياة	البكري احمد السباعي	مطبعة النجاح	١٩٦٦
دفنا الماضي	عبدالكريم غلاب	المكتب التجاري (بيروت)	١٩٦٦
جيل الظمأ	م . ع الحبابي	المكتبة العصرية (بيروت)	١٩٦٧
غدا تتبدل الارض	فاطمة الراوي	الدار المتحد للنشر (بيروت)	١٩٧٠
المرأة والوردة	محمد زفزاف	الدار المتحدة للنشر	١٩٧٠
الغربة	عبد الله العروي	امبريجيمـــا	١٩٦٧
المعلم علي	عبدالكريم غلاب	دار النشر المغربية	١٩٧١
الطيبون	ربيع مبارك	المكتب التجاري (بيروت)	١٩٧١
المخـاض	البكري احمد السباعي	دار الكتـــاب	١٩٧٢
شقراء الريف	عبدالعزيز عبدالله	دار الكتـــاب	١٩٧٢
اكسير الحياة	م . ع الحبابي	دار النجاح (بيروت)	١٩٧٣
المغتربون	محمد الاحسايني	دار الهلال (القاهرة)	١٩٧٤
ارصفة وجدران	محمد زفزاف	دار النشر المغربية	١٩٧٤
رفيقة السلاح والقمر	ربيع مبارك	دار الحرية للطباعة (بغداد)	١٩٧٤
زمن بين الولادة والحلم	احمد المديني	دار الثقافة	١٩٧٦
دار النشـــر		دار النشر المغربيـــة	١٩٧٦

هوامش :

(١) ان النسبة الغالبة فيهم لم تكتب اكثر من روايتين .

(٢) محمد برادة : الرواية المغربية (العلم الثقافي ١٩٦٩\٥\٢) . وايضا : الاسس النظرية ـ للرواية المغربية (الرواية المغربية. الط . العربية « دفاتر المركز الجامعي للبحث العلمي »ص١٤١)

(٣) الرواية المغربية . الط العربية . ص٣٥ .

(٤) نفس المصـدر ص٧٥ *

(٥) روائي وكاتب قصة وشـاعر وصـحفي . قضـى طفولتـه في مانشستر ببريطانيا ، وتعلم بمصـر . يعمـل حاليـا بوزارة الخارجية كرئيس لقسم آسيا وافريقيا .

(٦) كاتب روائي وقصاص من مواليد ١٩٤٣ . درس الفلسفة . يعمل استاذا للغة العربية .

(٧) الرواية المغربية ـ ص٢٩ ـ

(٨) اعيدت كتابتها سنة ١٩٦١ جزئيا .

(٩) روائي ، وكاتب قصة قصيرة . وناقد * يعمل حاليا مديـرا لجريدة (العلم) المعبرة عن راي حزب الاستقلال .

(١٠) عبد الكريم غلاب : مع الادب والادباء . دار الكتب (الـدار البيضاء) ١٩٧٤ . ص١٥٠

(١١) الرواية المغربية (الط . العربية) ص١٢١ .

(١٢) عبد المجيد بن جلون : في الطفولة • ط مكتبة المعارف . ص١٠٨ .
(١٣) نفس المصدر . ص٣٦ .
(١٤) نفس المصدر ص١١٦ .
(١٥) ص١١٧ .
(١٦) ص١١٩ .
(١٧) ص١٢٤ .
(١٨) ص١٢٤ •
(١٩) ص١٢٥ .
(٢٠) ص١٢٦ .
(٢١) ص١٢٧ .
(٢٢) ص١٢٨ .
(٢١) ص١٢٧ .
(٢٢) ص١٢٨ .
(٢٣) عبد الكريم غلاب : دفنا الماضي . ص٦ •
(٢٤) احمد اليابوري : فن القصة في المغرب (من ١٩١٤ ــ ١٩٦٦)ــ ١٧٧ .
(٢٥) دفنا الماضي . ص١٠ .
(٢٦) نفس المصدر من ١١ .
(٢٧) نفس المصدر من ١١ .
(٢٨) نفس المصدر . ٦٧ ، ٦٨ ، ١٢٠ .
(٢٩) نفس المصدر . من صفحة ٥٦ الى ٧٠ .
(٣٠) الرواية المغربية ــ ص٣٥ .
(٣١) نفس المصدر ــ من ١٢١ .
(٣٢) روائي وكاتب قصة قصيرة . صدرت له حتى الان روايتان : « الطيبون » و « رفقة السلاح والقمر » • يعمل استاذا لعلم النفس بكلية الاداب .
(٣٣) تنبغي الاشارة الى ان هذا التصنيف لا صلة بنمط « الرواية التربوية » عند لوكاتش .
انظر : ٩٣
(٣٤) مادلين ، صديقة عبد الرحمن التي يتم الحديث عنها في فصل واحد لا غير . انظر : دفنا الماضي ــ من صفحة ٢٤٩ الى ٢٥٦ .
(٣٥) مع الادب والادباء : ص٩٦ .
(٣٦) لقد لاحظ مؤرخ مغربي هو (محمد زنيبر ، هذا الفهم الاخلاقي عند غلاب للحركة الوطنية :
انظر ، (المحرر الثقافي ــ عدد ٦٥٦ ، ٢٠ يونيو ١٩٧٦) .
(٣٧) لقد عبر (بارث) عن هذا المعنى في
ــ ص٤١
(٣٨) جيل الظما ص١٣ .
(٣٩) نفس المصدر ص١٠٦ .
(٤٠) نفس المصدر ص ٢٢٣ .
(٤١) نشرت الرواية سنة ١٩٦٦ وهي السنة الثانية في فترة الاستثناء التي كرست انتكاسا للحركة الوطنية .
(٤٢) يقول احمد اليابوري في اطروحتة عن (فن القصة في المغرب) : ان الحبابي كتب جيل الظما سنة ١٩٥٨ . ونشرت سنة ١٩٦٧ .
(٤٣) نظرية الادب : (ويليك ، وارين) (الط . العربية) ص٢٩٢ .
(٤٤) الغربية ــ ص١٤٠ .
(٤٥) نفس المصدر ــ ص١٠٩ .
(٤٦) نفس المصدر ــ ١٣٥ .
(٤٧) نفس المصدر ص١١١ .
(٤٨) نفس المصدر . ص٨
(٤٩) نفس المصدر ص٢١
(٥٠) نفس المصدر ص١٤٠
(٥١) الطيبون ــ ص٤٤ .
(٥٢) نفس المصدر ــ ص٦٠ .
(٥٣) نفس المصدر ص١١٣ •
(٥٤) نفس المصدر ص٨٣ .
(٥٥) نفس المصدر ص١٨٧ .
(٥٦) مشكل تفويت الارض عند ربيع ، ومشاكل بداية الاستقلال عند العروي .
(٥٧) دفنا الماضي . ص٢٤٩ الى ٢٥٦
(٥٨) جولة حول حانات البحر الابيض المتوسط . الشركة القومية للنشر والتوزيع (تونس) ١٩٦٢ . وينبغي التنبيه الى ان الرواية كتبت سنة ١٩٣٥ .
(٥٩) عصفور من الشرق ، سلسلة اقرأ ٣٨٩ ، دار المعارف .
(٦٠) موسم الهجرة الى الشمال . دار العودة ــ بيروت .
(٦١) في الطفولة ــ ص٩٧
(٦٢) نفس المصدر ــ ص٩٨ .
(٦٣) نفس المصدر ــ ص٩٨ .
(٦٤) نفس المصدر ــ ص٣٦ .
(٦٥) الغربة ــ ص١٤ .
(٦٦) نفس المصدر ــص٤٤
(٦٧) نفس المصدر ــ ص٧٧ .
(٦٨) نفس المصدر ــ ص٨٠
(٦٩) (الاقلام) العراقية . عدد ٩ . يونيو ١٩٧٦ •
(٧٠) (أقلام) المغربية . عدد ٤ . نفمبر ١٩٧٢ .
(٧١) المرأة والوردة . الدار المتحدة للنشر ــ بيروت . ص١٠
(٧٢) نفس المصدر ــ ص١١
(٧٣) انظر : المحرر الثقافي عدد ٢١٩ . وعدد ٤٨٦ .
(٧٤) المحرر . عدد ١٧٣ .

مفهوم التغريب في مسرح بريخت

د. ابراهيم حمادة

حين ادرك رواد الدراما الحديثة في العالم الغربي مدى محدودية المسرح التقليدي في التعبير عن كل أبعاد النفس البشرية واستيعاب خفاياها وتجاربها المتجددة ، بدأوا يتمردون عليه . والمقصود هنا ـ بالمسرح التقليدي، هو المسرح القائم على الايهام بالواقع ، والذي تنفرس أصوله في التربة النقدية التي مهدها أرسطو واستنبتها النبات الحسن منذ ثلاثة وعشرين قرنا خلت . والتمرد ضد هذا المسرح الايهامي ليس تمردا لذاته ، وانما هو تمرد ايجابي ، قادر على تقديم البديل المستحدث عوضا عن التقديم المفتوت .

ومن بين هؤلاء المتمردين العالميين كتاب دراميون جيدون ، يأتي في مقدمتهم ـ كعينات ـ الفريد جاري ، وهنريك ابسن ، وأوجست أسترند بيرج ، وموريس ، ميترلنك ، ولويجي براند يللو ، ويوجين اونيل وثورنتون وأيلدر ، وصموئيل بيكست ، ويوجين اونيسكو ، واضرابهم كثيرون .

ولهذا لا يعتبر برتولد بريخت (١٨٩٨ ـ ١٩٥٦) في نظر الدراما الحديثة ـ متفردا أو سباقا الى الاخذ بمبدأ التمرد على أصول المسرح الارسطي التي ناقضها بأصول المسرح الملحمي المنسوب اليه . ولكن أهم مايميز هذا التمرد المسرحي ـ في هذا السبيل ـ هو اتخاذه خطوات جريئة ـ قد تكون أوسع من خطوات زملائه ـ نحو هز قواعد المسرح التقليدي ، وزلزلة فروعه . ولا يتمثل تأثير هذه الخطوات في تكوين المسرحية كنص فحسب ، وانما في الاخراج والتمثيل وفن الفرجةأيضا .

واذا كان بريخت ليس المتمرد الوحيد أو الاول في حركة التجديد المسرحية والدرامية المعاصرة ، فأن نظريته المتعلقة بالمسرح الملحمي ليست ابداعا خالصا حققته عبقريته المسرحية . وانما هي عبارة من تجميع لكثير من التجديدات والتجارب التي أحدثها في عالم المسرح والدراما متمردون أكفاء ، في أماكن وازمنهمختلفة، حتى لنجد مارتن اسلن في كتابه عن بريخت يصرحبقوله: « والحقيقة أن تلك المباديء ليست معقدة جدا ، ولاهي بالجديدة كل الجدة » (ص ١٢٠) ومع هذا ـ نستدرك مرة أخرى ـ فان للرجل فضل (العصيان) موضوعية ، استخدم لها مفاتيح اصطلاحية مثل : المسرح الملحمي ـ الدراما اللاارسطية ـ التغريب ـ التأريخية الايمائية ... الخ

حتى لقد أصبحت تلك المصطلحات أكثر شهرة ، ومدعاة للجدل من مسرحياته ذاتها .

التغريب لغة ومصدرا

ولعل أهم مصطلح اشتهر عن بريخت هو بالألمانية verfremdung والواقع ان تلك الكلمة ـ التي تلاك في محيط مسارحنا العربية بفهم وبلا فهم ـ تتضمنمعظم المكونات الاساسية للمسرح الملحمي . ولقد ترجم هذا المصطلح الى الانجليزية بـ Alicnation ، أو كما هو معمم بين نقادالدراما في امريكا بـ Estrangenent و غالب الاحيان يختصرونه على هذا الوضع v-Effect أي التأثير عن V وهو الحرف الاول من الكلمة الالمانية . أما نفس المصطلح فيعرف في اللغة الفرنسية بـ

Distantiation وهو أقرب في دلالته الى الاصل من المقابل الانجليزي . اما في لغتنا العربية فقددرج الدارسون على ترجمته ب « التغريب » أو « الاغراب » او « الابعاد » في القليل النادر . ولاشك أن الكلمة الاولى لائقة وشيوع تداولها سيؤصلها ويحدد — على مر الايام — طبيعة مفهومها .

وبريخت — مرة أخرى — لم يخترع كلمة «التغريب» ولم يكن أول من استخدمها وانما تقوم كلمته الالمانية مقام الكلمة الروسية ostrannenie وكان العالم الجمالي فيكتور شكلوفسكي قد ساقها في بحث له نشره عام ١٩١٧ ، تحت عنوان « الفن كعملية اصطناعية » .

وكان يشير بها الى عملية تحويل المدركات الحسية المألوفة ، الى مدركات شعرية الاحساس والرؤية . لذا يرى كل من H.E. Holthusen أحد شراح النظرية البريختية في الالمانية J. Willet أحد محلليها في الانجليزية — بأن أذن بريخت قد التقطت هذه الكلمة اثناء زيارته لموسكو عام ١٩٣٥ ، بدليل ان كتابته السابقة على تلك الزيارة خالية تماما من أية اشارة الى تلك الكلمة ، أو مضمونها . اما المرة الاولى التي ظهرت فيها هذه الكلمة عند بريخت ففي مقدمته لمسرحيته « الرؤوس المستديرة ، والرؤوس المدببة » التي نشرها عام ١٩٣٦ ، والتي كان قد أعدها عام ١٩٣١ — دون مقدمة — عن مسرحية وليم شكسبير المعروفة « صاع بصاع » . فقد ورد في تلك المقدمة : « أن بعض أحداث هذه المسرحية — من ناحية الكتابة ، وتقديم الموسيقى ، واحداث الضجة ، وحرفية الممثلين — ينبغي ان تغرب خارج نطاق المألوف أو الطبيعي أو المتوقع ، وأن تؤدي كمشاهد تامة في حد ذاتها » .

وجوهر معنى « التغريب » عند بريخت يحملنا — للمرة الرابعة — على القول بانه ليس جديدا ، ولا هو خلق أصيل له ، بل انه قديم قدم المسرح الغربي والمسرح الشرقي على حد سواء . فاستخدام الاقنعة الانسانية أو الحيوانية أو الاسطورية — في المسرح الكلاسي اليوناني والروماني ومسرح العصور الوسطى والمسرح الأسيوي التقليدي وغيرها من المسارح المشابهة — تهدف الى احداث التأثير التغريبي .

الا أن تأثير بريخت في هذا السبيل يختلف عن تلك التأثيرات في انه لا يحاول — مثلها — ان يضع المتفرج في نشوة غيبوبية من التنويم والايحاء وانما يحاول ان يجذب عقله اكثر مما يجذب شعوره ، كي يسلك سلوكا نقديا ، ولايعني هذا أن بريخت يريد أن يلغي كل المشاعر من المسرح ، وانما يريد ان يستبعد العاطفة المسرفة على ذاتها في عاطفيتها ، وان يزيد من درجة التفكير النقدي عند المتفرج ازاء القضية المعروضة .

كما أن الشاعر الانجليزي شيللي (١٧٩٢—١٨٢٢) والكثيرين ممن جاؤا بعده من فلاسفة وأدباء — مثل شوبنهور ، وهوفمانستال واليوت — يعتقدون بأنوظيفة الشاعر هي أن يجعل قارئه ينظر الى المألوف من الاشياء والناس والمواقف كما لو انه يراها لاول مرة . ومن الواضح ان هذا المعنى هو نفسه المتضمن في مفهوم التغريب البريختي والذي يمكن أن يسوق الباحث الى دراسة مفهوم التغريب عند هيجل ، والذي تأثر به كارل ماركس ، الا أن هذا الاستطراد التأريخي لايدخل في حيز البحث الحالي ، وانما يمكن ان يفرد له بحث آخر .

اما التأثيرات الغازية التي اعتملت في نظرية بريخت التغريبية فقد تسربت اليها — بطرق مباشرة وأخرى غير مباشرة — من منابع مختلفة تأتي في مقدمتها تجديدات المخرج النمساوي ماكس رينهارت (١٨٧٣ — ١٩٤٣) ، وتجارب المخرج الالماني اروين بسكاتور (١٨٩٣—١٩٦٦) وبعض حرفيات مسرح الشرق الاقصى التقليدية التي احتك بها بريخت ، هذا الى جانب منابع تأثيرية اخرى .

كان رينهارت وبسكاتور يتقصان على محاولة تحقيق مشاركة المتفرجين في الاحداث المسرحية الجارية أمامهم ، بينما يختلفان في الاهداف اختلافا كليا . كان اولهما معروفا بمقدرته على تصوير الاجواء الغامضة وعلى استخدام الحيل المسرحية من أجل بناء جسور شعورية تمتد فوق المسافة القائمة بين المتفرج والممثل ، حتى لقد وضع منصة للخطابة وسط صالة المشاهدة ، ووزع بعض ممثليه بين المقاعد ، ومن ثم اصبح المتفرجون — كما لاحظ أحد المعلقين المعاصرين — وكأنهم فوق خشبة المسرح ذاتها . وقد تبدو هذه الحيلة مألوفة لنا الآن بسبب افراط بعض المؤلفين والمخرجين العرب في استخدامها ، الا أنها كانت وقتذاك تشكل ثورة على مواضعات المسرح التقليدي من ناحيتي التأليف والاخراج.

كما أن بريخت أعاد استخدام كثير من الحيل المسرحية التي ابتدعها مواطنه بسكاتور ، حتى اصبحت بالتنظير والتجريب جزءا اساسيا في منهج الاخراج البريختي . ومن ضمن ذلك : استخدام الافلام السينمائية والشرائط المصورة والصور الفوتوغرافية ، التي تنعكس على الشاشة المنصوبة في مكان ما من خشبة المسرح وذلك بهدف تهيئة خلفية مؤثرة للاحداث المسرحية الجاري عرضها .

ولا شك في ان بريخت قد تأثر في تغريبه بصنعة الممثل الصيني مي لانفانج ، الذي كان في مكنته تصوير مشهد تمثيلي معبر ورائع دون أن يستخدم مكياجا أو اضاءة أو أزياء خاصة . ولقد تبدى هذا الاعجاب والتأثر في مقال كتبه بريخت عام ١٩٣٦ تحت عنوان « التغريب في فن التمثيل الصيني » . ومما ذكره في مقال آخر عنونه ب « وصف موجز لحرفية جديدة في التمثيل » — والذي نشره بعد ذلك بأربعة اعوام — « وفي التمثيل الصيني يمكن أدراك الاستخدام العظيم للحركة الجسمية

فالممثل الصيني يحقق التغريب عن طريق رؤيته لحركاته ومراقبته لها » .

وبعد هذا كله ، فانه بالرغم من معرفة الروافد المؤثرة التي اتصلت بفكرة التغريب (البريختيه) معرفة واعية وحاسمة ، فان مصطلح « التغريب » بمفهومه وتوظيفه ، يعد ـ الى حد كبير ـ أهم عنصر مجدد أسهم به بريخت في ميدان النظرية الدرامية العالمية .

مفهومه

ومفهوم التغريب عند بريخت يتمثل ـ ببساطة ـ في هذه العبارة القصيرة : « **جعل المألوف غريبا** » ، واذا ما عرضت مألوفات هذا العالم في صورة غريبة فلا بد وان تثير في رائيها الرغبة في تغييرها . وعلى هذا بالصورة المغربة هي عرض لشيء ـ أو موقف ـ مألوف لنا في اطار من القول أو الفعل يظهره غريبا وخاضعا للحكم . انه القدرة التي تحمل المتفرجين على رؤية أو ادراك شيء مألوف لهم ، كما لو انه جديد ويرى لاول مرة . بمعنى اننا عندما نتعود على ممارسة او رؤية او سماع شيء ما تعودا تماما بمركزه في بؤرة رؤيتنا للكون ، يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء هو دائما كذلك ، وبأنه سيكون كذلك ، أي أننا نؤمن بحتمية وجود مانتعود عليه . ولكن عندما يقدم الينا شيء جديد لاول مرة نعتقد بأنه ليس حتميا ، ومن ثم قد نقبله ونقتنع به ، وقد نرفضه ونتبذه . والآن عندما نغرب شيئا مألوفا لنا يمكننا ان نقبله أو نرفضه . أننا ـ ببساطة ـ نستطيع أن نحكم بالرفض أو القبول على الشيء المغرب ، لانه أصبح في حكم الجديد ، ولم يعدد في مركز يفرض حتميته علينا ، لا لشيء الا لاننا تعودنا عليه وآمنا بصحته وسلامته .

ولتوضيح ذلك نقدم أمثلة ساقها بريخت في مقالته المشار اليها آنفا « وصف موجز لحرفية جديدة في التمثيل، يتولدد عنها تأثير تغريبي » فالانسان ـ في رأيه ـ يصبح مغربا عن أمه عندما تتزوج مرة ثانية . فهو يراها تحت ضوء جديد للمرة الاولى (كزوجة) لرجل آخر . وعندما يرى التلميذ مدرسه مضطهدا أمام السلطة يحدث له تغريب ، لان المدرس قد انتزع من علاقاته الاجتماعية الاعتيادية حيث يبدو فيها (كبيرا ومحترما) ونقل الى علاقات اخرى أظهرته أمام تلميذه (صغيرا ومستذلا) أمام تغريب السيارة ـ مثلا ـ فيمكن أن يتحقق في حالة تعودنا على استخدام سيارة حديثة واذا بنا فجأة نجلس في واحدة أخرى من موديلات فورد القديمة .

وعندئذ نسمع طرطقات وقرقعات غير متوقعة ، ونتحقق من ان الآلة هي آلة احتراق داخلي ، وساعتها نصاب بالاندهاش ، وندرك أن هذه العربة ـ وأية عربة اخرى مهما كان نوعها ـ يمكن سحبها دون أن تجرها خيول . ومن ثم نبدأ في فهم السيارة على انها شيء جديد غريب ، وكتركيب ناجح ، ومن ثم اعتبارها ـ الى حد ما ـ شيئا غير عادي .

ومعنى هذا ان تأثير التغريب يحدث عندما يتغير الشيء المدرك الجاذب لانتباهنا من شيء عادي مألوف ومعروف الى شيء خاص مدهش وغير متوقع ، وهذا في حد ذاته صدمة المعرفة التي يحدثها الفن وبالرغم من قدم هذا المفهوم ، فان بريخت ـ كما قلنا من قبل ـ قد جدد نشاطه واكسبه طرقا دلالية جديدة يتبدى أبرزها في تأكيده على المضامين السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ومن ثم تجرد المصطلح من مدلوله الرومنسي والمونولوجي .

ولنختم تلك السطور التفسيرية بتعليق من R. Gray واستشهادات ساقها R. Grimm في معرض حديثه عن نظريات بريخت ومضامينه : « ومعنى هذا ـ في الغالب ـ أن كل حيلة لغوية استخدمها بريخت يمكن ان تعد ضمن مؤثراته في التغريب . والسعة الضرورية هي انه لابد من ايجاد تناقض ما ، أي : ينبغي وضع عقل المتفرج في حالة معاكسة لما يقال أو يعرض أمامه أو تقدم له صورتان لحادثة واحدة في وقت واحد ، أوايجاد مقارنة على نحو ضمني . والنتيجة هي دائما جذب الانتباه نحو احتمالات أخرى ، بينما يتأكد أن الاحتمال الوحيد الخاص قد اتخذ شكلا ، هكذا يتم التناقض على حد قول جرم . والتصريح الذي أعلنه القاضي في مسرحية « الرؤوس المستديرة ، والرؤوس المدببة » شيء مغترب . فهو يقول : « أما ما يخص قضية رهبان سان استفانو الحفاة المتسولين والمرفوعة ضد اخوات سان باريس الفقيرات المعدمات فان التخريب الذي أحدثه الرهبان الحفاة المتسولون قد اتضح انه يمكن تعويضه بمبلغ سبعة ملايين» (جراى ص ٦٩)

مجالات التطبيق

لقد اصر بريخت في كتاباته النظرية المبكرة على وجوب هدفية المسرح وتعليميته . ولكنه طالب في كتاباته المتأخرة بوجوب المزاوجة بين الهدف التعليمي والهدف الترفيهي . والسبب في اصراره الدائم على أن يجعل المتفرجين في حالة يقظة عقلية مستعدة للجدل والنقاش ، يرجع الى حرصه على مواجهتهم بقضايا انسانية جادة تتطلب التقييم والحكم والسعي الى تغييرها . ومن ثم فان بريخت الكاتب الملتزم يحتم تغريب المسائل السياسية والاقتصادية التقليدية . فالكاتب المسرحي الملحمي الذي يغرب الرأسمالية ـ مثلا ـ انما يدعو متفرجه الى التشكيك في جدواها ، وفي ممارستها كما لو انها شيء ديمومي محترم . وهذا التشكيك الذي يخضعها لمنطلق القبول أو الرفض يطالب في الوقت ذاته بوجوب الاتجاه نحو البديل . وبديل بريخت معروف .

وعلى هذا الاساس يمكن توظيف مفهوم التغريب ووسائله لمناصرة أية قضية رجعية ضد اية قضية أخرى من جنسها او مناقضة لها .

أن الخبرة التغريبية لاتتولد من مجرد ممارسة قواعد ملحمية معينة أثناء كتابة النص المسرحي فحسب، وانما هي - كما سبق أن المحنا - محصلة ممارسة تلك القواعد في مجالات التأليف والاخراج والتمثيل والفرجة ايضا . ويمكن أن نوضح في السطور التالية كيفية تحقيق فعالية هذا المصطلح في تلك الحقول التطبيقية الاربعة .

ان بريخت - كما هو معروف - يقرن المسرح الايهامي بأرسطو . وبما أن تنظيره المسرحي ضد الايهام، فقد أطلق عليه المسرح اللاأرسطي أو - كما هو مشهور - المسرح الملحمي . ومثلما تعودنا - آسفين - على نفي كثير من أصول المسائل المسرحية المبحوثة هنا عن قدرة بريخت الابداعية الخالصة ، فان الدراما الملحمية والمسرح الملحمي لم يكونا بالشيء الجديد في ألمانيا أثناء ظهوره . ففي الوقت الذي كان متداولا فيه تعريف أرسطو للملحمة بأنها « نظم سردي الطابع ، غير مقيد بالزمان والمكان ، مكنته معالجة كثير من الاحداث» كان بسكاتور يمارس ذلك في مسرحة الصراعات العنيفة التي كانت تجرى في ألمانيا وقتذاك . فقد كانت المسرحية تتألف من مشاهد تمثيلية قصيرة حلقية الارتباط ، ومتأثرة بالشكل الفيلمي ، وتهدف الى الكشف عن التناقضات الحادة بين حياة الاغنياء وحياة الفقراء. ولكننا نستدرك - كالعادة أيضا - لنقول بان بريخت قد أثرى الدراما الملحمية ومسرحها باجتهاداته النظرية والتطبيقية حتى ليمكنه أن يدعي أبوتها الشرعية .

ولقد وضع بريخت سنة ١٩٣١ جدولا مشهورا، عقد فيه مقارنة تناقضية بين العناصر الاساسية التي تبني المسرحية التقليدية أو الارسطية ، والاخرى التي تبني المسرحية الملحمية التي تحقق التغريب الذي يدعو اليه . ويمكن ان نعيد هنا ترجمة تلك الخصائص الجوهرية في النص الارسطي ونقائضها في النص الملحمي البريختي:

اذا كان النص الاول يجري الحدث ، ويشرك المتفرج فيه ويستهلك قدرته على ممارسة الفعل ، ويسمح له بالانغماس في المشاعر ، فان النص الثاني يروي الاحداث ، ويجعل المتفرج رقيبا ، ويوقظ قدرته على ممارسة الفعل ، ويطالبه بأصدار قرارات واتخاذ مواقف. واذا كان النص الاول عبارة عن تجربة ، ويجذب المتفرج الى شيء ما ، ويوحى له ، ويحافظ على مشاعره ،ويعيشه في قلب الاحداث ، ويجعله يخوض في تجارب الشخصيات ويتقمصها ، فان النص الثاني عبارة عن صورة للعالم ، كما أنه يضع المتفرج في مواجهة شيء ما ، ويحاجج ، ويدفع بالمشاعر الى أن تصبح وقائع ، ويحمل المتفرج على مجابهة مايراه ومدارسته . واذا كان الانسان في النص الاول يفترض معرفته ، وانه غير قابل للتغيير مثلما هو قادر على احداث التغيير .

واذا كان النص الاول يتسم بالتشويق وانتظار النهاية ، وبارتباط كل مشهد بالآخر ارتباطا توالديا ، وبالنمو المتدرج ، وبتطور الاحداث في خط مستقيم ، وبحتمية الانقلاب ، وبأن الانسان شيء ثابت ، وبأن الفكر هو الذي يحدد الوجود ، فان النص الثاني يتسم بالتشويق المتضمن في مسار الحبكة ، ويقام كل مشهد بذاته ، وبالتركيبه والمونتاجية ، وبالاحداث الجارية في خطوط منحنية ، وبالفقرات المفاجئة ، وبأن الانسان في عملية تحول ، وبأن الوجود الاجتماعي هو الذي يحدد الفكر . واذا كان النص الاول في جملته يعتمد على الشعور ، فان النص الثاني يعتمد على العقل والسببية .

والى جانب تلك العناصر البنائية في النص المسرحي الملحمي ، استخدم بريخت حيلا تكنيكية أخرى لتحقيق التغريب . ومن ذلك - مثلا - أنه كان يلجأ الى تكرار الشخصية أو الحديث الواحد أكثر من مرة . ففي مسرحية « القاعدة والاستثناء - ١٩٣٠ » تكشفت الاحداث التي سبق أن رآها المتفرجون معروضة على خشبة المسرح ، ومثلت جزئيا في مشهد المحاكمة في نهاية المسرحية. وفي مسرحية « طبول الليل - ١٩٢٢ » يتناقش اثنان في مطعم ، وحين يفد زبون جديد يقوم السفرجي بتسميعه نفس النقاش السابق ..... وهكذا (جراي ص ٦٠)

ولاشك ان السعي الى التاريخ لاستيحائه أو استقائه المادة الدرامية يعد احد السبل البريختية لتحقيق التغريب ، لانه قد يصعب على المتفرج أن يتداوب في الشخصيات والمواقف المتعلقة بعصر مضى . لذا رجع بريخت الى التاريخ ليكتب مسرحيات مثل « الأم شجاعة وأولادها - ١٩٤١ » و « حياة جاليليو - ١٩٤٣ » . ولتحقيق نفس الهدف أيضا اختار بريخت اقطارا أجنبية وغربية كملاعب لاحداثه وشخصياته . فمسرحية « المراة الطيبة من ستشوان - ١٩٤٣ » تأخذ مكانها في الصين . ومسرحية « يوهانا قديسة المجازر - ١٩٣٢ » تتخذ مكانها في مدينة شيكاغو الامريكية . وهكذا يصبح التاريخ والغربة الجغرافية من وسائل تحقيق التغريب .

وبالاضافة الى تلك الوسائل ، لجأ بريخت في تقديماته الدرامية الى التعريف بالشخصيات وعلاقاتها ببعضها وبالاحداث تعريفا مباشرا لا يتستر في الحوار والوقائع كما هو الشأن في المسرح الدرامي التقليدي . ففي مسرحية « الام - ١٩٣٠ » - مثلا - تفتتح بلاجيا فلاسوفا المنظر الاول بخطاب مباشر الى الجمهور تشرح فيه عن نفسها وقضيتها . ونفس طريقة هذا الافتتاح السردي موجودة في مسرحية « أوبرا بثلاث بنسات - ١٩٢٨ » وكذلك في مسرحية « المراة الطيبة من ستشوان » .

كما يلاحظ أن معظم مسرحيات بريخت تقاطع

أحداثها الجارية بتعليقات مباشرة كأنها صادرة عن خطيب يوجهه جمهوره ، وأحيانا تقاطع بأغنيات ، أو مقطوعات شعرية ، أو بشبه محاضرة . وهذه المحشورات المقحمة قد تلخص الحدث ، أو تفسره ، أو تعلق عليه ، تتنبأ بما يمكن أن يترتب عليه .

كل تلك الاجراءات في كتابة النص الملحمي تحقق ـ بلا شك ـ عملية التغريب المستهدفة ، والتي من شأنها تحطيم أية محاولة يبذلها المتفرج كي يتشرنق داخل عالم الايهام الذي تصطنعه المسرحية الارسطية .

اما وسائل الاخراج المعينة على توليد التغريب فقد تعلم بريخت أولوياتها من تجارب ماكس رينهارت واروين بسكاتور ـ كما سبق أن المعنا ـ ولكنها سرعان ما اصبحت بالتجريب والممارسة لوازم أساسية ـ شبه خاصة ـ في تنفيذه المسرحي . ومما يذكر من تجارب ابتدائية مؤثرة في هذا السبيل ، أن برتولد بريخت واروين بسكاتور عجزا ذات يوم من أيام قيام جمهورية فايمر (١٩١٩ ـ ١٩٣٣) عن اخراج احدى المسرحيات بسبب عوزهما الشديد الى المال . فاضطرا الى استدعاء الممثلين واجلاسهم ـ بملابسهم العادية ـ الى منضدة فوق خشبة المسرح وهي عارية تماما من الديكورات . واخذ الممثلون يتلون سطور النص المسرحي تلاوة عادية ، وان صدرت منهم ـ بين الحين والآخر ـ ايماءة أو حركة أو اشارة او وقفة معبرة . ولكن بالرغم من أن الممثلين لم يندمجوا في الشخصيات المؤداة على النحو المألوف ، الا أن المتفرجين كانوا مشدودين الى العرض اكثر مما لو كانت المسرحية مخرجة أخراجا تقليديا تتوفر فيه كل وسائل الايهام . وفجأة ادرك بريخت أن سبب انجذاب المتفرجين الى العرض لا يمكن في الشخصيات ولا في الايهام ، وانما في العلاقة الاخلاقية التي تربط الشخصيات ببعضها ، وفي الجدل الاخلاقي الذي تثيره المسرحية . فقد كان الممثل يؤدي وكأنه يقتبس الحوار عن شخص آخر ، وكأنه يحاكي أفعال هذا الاخر ، ومن ثم تغرب عن الشخصية المؤداة . لقد انعزل الصراع الاخلاقي وأصبح بعيدا كبعد التاريخ ، وهذا هو تأثير التغريب . (جاسنر ص ٣٠٩)

لقد اخذ بريخت يستعين ـ بعد ذلك ـ في اخراجه بعرض افلام سينمائية ، أو صور فوتوغرافية ، أو شرائح مصورة تنعكس بالفانوس على ستائر المسرح كمفسرات لاحداث المسرحية الجاري عرضها . ففي مسرحية « الانسان هو الانسان ـ ١٩٢٧ » عرض بريخت بالفانوس السحري صور الجنود الانجليز وهم ضخام الجثث ، ووجوههم قبيحة وصورهم منتفخة كأنها محشوة ، ويمشون بأرجل خشبية طويلة .

وفي مسرحية « حياة ادوارد الثاني ـ ١٩١٤ » عرض الجنود بوجوه شاحبة للغاية ، لتعبر عن الذعر الذي انتابهم وهم يتقدمون الى المعركة . كما استخدم في بعض المواقف المسرحية الحزام المتحرك الذي يتيح للشخصية القدرة على المشي المتواصل دون أن تغير مكانها من خشبة لمسرح . (جراي ص ٦٤) وكثيرا ما استعمل بريخت ستارة المسرح الامامية كحائط تنعكس عليه عناوين الفصول ، وعندما تنفرج الستارة يظهر الديكور المسرحي الذي (لايشرح) مكانية الحدث المسرحي بالتفصيل كما هو الحال في المسرح الواقعي مثلا ، ولكن (يشير) الى المكانية في ايجاز حتى يجنب المتفرج الاندماج في الحوادث اذا ما أحس بواقعية الظروف المحيطة بها .

وكان من رأي بريخت أن صالة المتفرجين يجب تبقى مضاءة حتى لايفقد المتفرج يقظته ، أو قدرته على التساؤل ومناقشة القضية المعروضة . أن خشبة المسرح ـ في رأيه ـ يجب الا تكون مجالا (لتغفيل) المتفرج عن طريق استخدام حيل مسرحية من طبيعتها ان تجعله (ينسى) بأنه في مسرح . فاذا كانت احداث المسرحية تجرى ليلا ـ على سبيل المثال ـ فعلى المخرج ان يعلق قمرا صناعيا (يدل) على الليل ، ولكن لايخلق الليل الواقعي وتأثيره الكامل . ولهذا كان من الافضل ان تستحم خشبة المسرح في أضواء ساطعة حتى لاتنهدهد افكار المتفرجين . وفي كتاباته الاولى نادى بريخت بأن مصادر التنوير على خشبة المسرح يجب أن تكون ظاهرة للمتفرجين حتى تشعرهم بان مايرونه هو « تمثيل في تمثيل » . ولكن في محاولاته الاخيرة وجد ذلك يشتت انتباه المتفرج . وكذلك اقتضاه التغريب في احدى مسرحياته أن يجلس الموسيقيين على خشبة المسرح ليؤدوا الحانهم حتى يتبدد كل ما يمكن أن (يوهم) المتفرج بأنه يعيش داخل صورة مصغرة من الواقع فوق الخشبة .

واذا كانت الوسائل المعينة على الاخراج تساعد في تحقيق التغريب المطلوب فان الجزء الاهم من هذا التحقيق يقع على عاتق التمثيل الذي يعد أشق عنصر في تجسيد الدراما الملحمية . ولهذا كان بريخت يتولى بنفسه تدريب الممثلين في الاتجاه المضاد لمنهج استانسلافسكي ، الذي ينادي بضرورة تقمص الممثل للشخصية التي يلعبها حتى تذوب ذاتيته فيها . ان بريخت يرى بأن الوظيفة الاساسية للممثل هي الا يصبح الشخصية التي يؤديها على خشبة المسرح ، بل عليه أن يحتفظ بشخصيته هو ، ثم (يقدم) الشخصية المسرحية تقديما سرديا ، حتى تتحقق بذلك مسافة فاصلة بين الممثل والشخصية المؤداة . وهذه المسافة مطلوبة أيضا بنفس النوعية والدرجة بين الممثل والمتفرج . وهنا يجب على الممثل أن يعرض الشخصية ، معتبرا نفسه راوية يقص على المشاهدين وقائع حدثت لبعض أناس في الزمن الماضي . ان الممثل الملحمي ـ مرة أخرى ـ يظهر الشخصية المطلوب اداؤها عن طريق ترجمة اقوالها الى الشخص

الثالث ، تماما كما لو انه (يقتبس) أو ينقل عن شخص غائب . وبهذا يتحول الفعل المضارع المسند الى المفرد المتكلم الى فعل ماضي مسند الى المفرد الغائب . فاذا كان على الشخصية أن تقول ـ مثلا ـ « انا افعل هذا » فان الطريقة الملحمية تجعلها تقول « انه فعل هـذا » . وقد اكد بريخت على ذلك في احدى وصاياه للممثل بأن يقف موقف الرجل الذي ينحى سيجارته المشتعلة جانبا كي (يحاكي) لجليسه وقائع المشهد الذي يقوم بسرده عليه . وبهذه الطريقة يشعر المتفرج بأن الممثل هـو شخص (يحكي) ما حدث وليس هو الشخصية ذاتها بكل أبعادها الواقعية . وعلى هذا فان التهليل والتعظيم للطريقة التقليدية التي تمتدح الممثل لانه لا يلعب دور الملك لير ، ولكنه (الملك لير ذاته) ليس له مكان في المسرح الملحمي . ولا يعنى هذا ان الممثل ينبغي أن يظل باردا اذا ما كان عليه أن يصور شخصية ذات مـزاج انفعالي حاد وانما الذي لابد منه هو الا تكون مشاعر الممثل وحدها هي أساس نفس مشاعر الشخصية الممثلة، حتى لاتصبح ـ بالتالي ـ مشاعر المتفرج هي نفس مشاعر تلك الشخصية .

وكما كان بريخت يطالب ممثله بأن يعرض القضية المطروحة للمناقشة دون أن يدمج شخصيته في الدور ، فانه كان يغير الحوار الى لغة وصفية وينصح ممثله بأن يتبادل الدور مع زميله ، وبألا يفكر في الفعل المقدم فحسب ، ولكن في كل الافعال الممكنة التي كان من المحتمل أن تقوم بها الشخصية في وقت معين . كما كان ينصحه بأن يدمج هذه البدائل في تمثيله عن طريق التردد او عن طريق بدء عمله بأسلوب معين ، ثم انهائه بأسلوب آخر مخالف ، بل الابعد من هذا ان بريخت كان يطالب ممثله بان يقسم متفرجيه الى مجموعات من الاصدقاء والاعداء ، والفقراء والاغنياء وان يعبر عن نفسه الى كل مجموعة على حدة ، وبهذا لا تستعبده الوتيرة الواحدة .

واستطرادا لما تقدم والحاقا به ، يعتقد بريخت بان هناك ثلاث وسائل معينة على تحقيق التغريب في التمثيل وهـي :

١ ـ النقل الى الشخص الثالث .

٢ ـ اعطاء الشعور بما ضوية الاحداث المعروضة .

٣ ـ نطق التعليمات المسرحية الواردة في النص بصوت مسموع .

ولنتساءل الآن ، ماهو السلوك الذي ينبغي على المتفرج ان يسلكه كي يفهم عرضا كتبه بريخت واخرجه واشترك في تمثيله ؟

ان بريخت نفسه قد ساق الاجابة على هذا السؤال في كتاباته فهو يطالب المتفرج بالا يذهب لمشاهدة المسرحية وهو مملؤ بمشاعر التوقير والتبجيل كما لو انه متجه الى الكنيسة في صباح الاحد ، بل عليه أن يتخلص مـن تلك المشاعر في حجرة الامانات الملحقة بالمسرح والخاصة بايداع المعاطف والمظلات . ويجب عليه بعد ذلك أن يجلس في مقعده في هدوء ، وينظر الى الاحداث المعروضة فوق الخشبة دون أن يتنحى عن وعيه وموضوعيته ، بـل وينبغي عليه أن يصدر زمجرة احتجاج ، اذا ما كـان هناك شيء لا يسره أو همهمه استحسان اذا ما كان هناك شيء يروقه . وكأن صورة المتفرج المثالي ـ في نظـر بريخت كما لاحظ أحد النقاد ـ تتمثل في شخص جالس في استرخاء في حجرة معيشته ، يشاهد برنامجـا تليفزيونيا يوميا وفي يده زجاجة من البيرة المثلجـة ، وأمامه سيجارته المشتعلة ولديه حرية التعليق .

ان بريخت في الفقرة السادسة والعشرين مـن « الاورجانون القصير » يسخر من متفرج المسرح التقليدي ويقـول :

« ... دعنا ندخل الى احدى هذه الدور المسرحية، ونلاحظ التأثير الذي تحدثه على المتفرجين . حين نتلفت حولنا نجد شخوصا تكاد لا تتحرك ، وفي وضع غريب : فأعصابهم تبدو اما متوترة بسبب اجهاد حاد ، وامـا مسترخية بسبب ارهاق شديد . أما الاتصال بـين كل فرد منهم والآخر فيكاد يكون مقطوعا . ان العلاقة بينهم أشبه بالعلاقة التي تقوم بين مجموعة من النيـام الذين يحلمون أحلاما مزعجة ، لانهم ـ كما يقال ويشاع عن الذين يصابون بالكوابيس ـ مستلقون على ظهورهم. ان عيونهم ـ حقيقة ـ مفتوحة ، ولكنهم يحملقون ولا يرون تماما ، كما لو انهم يرهفون الاسماع ولا يسمعون انهم يتطلعون الى خشبة المسرح وكأنهم في غشية وهذا التعبير وارد من العصور الوسطى حيث كانت تعيش الساحرات والقساوسة . ان الرؤية والسمع ضرب من الممارسات

التي يمكن أن تكون ممتعة ، ولكن ـ يبدو ـ أن هؤلاء القوم قد تخلصوا من تلك الممارسة ، واصبحوا اشبه بأناس تجري عليهم عملية ما . هذه الحالة من الانعزال ـ حيث يبدو هؤلاء الناس وكأنهم مستسلمون لاحاسيس غامضة الا انها عميقة ـ تزداد ايغالا في الانعزال كلما ازداد الممثلون تجويدا في أدائهم . ولاننا لا نوافق على هذا الموقف نود أن يسوّ أداؤهم قدر الامكان » . (وليت ص ١٨٧)

ان بريخت لا يريد أن يقف متفرجه موقفا سلبيا ، وانما يريده أن يستجيب واعيا نشطا ـ للمشاكل المعروضة ، وأن يفكر فيها التفكير الايجابي الذي تدفعه الى التخلص منها وايجاد الحلول الشافية . ان التفكير لا يزيد من معرفة صاحبه بشئون العالم فحسب ، وانما يزوده الى جانب ذلك بمتعة جمالية ، هي في صميمها استجابة منفصلة .

وفي ختام بحثنا في تعريف مفهوم التغريب في مسرح بريخت ـ والذي كان يمكن أن يكتسب عنوانا فرعيا عن كيفية كتابة مسرحية ملحمية واخراجها وتمثيلها ومشاهدتها ، لان هذا المصطلح يعد جوهر هذا المسرح الذي يعد بدوره من ابرز حركات التجديد المسرحية في النصف الاول من قرننا الحالي ـ نسوق فقرة لبريخت وردت في نهايات مقالته المعنونة ب « وصف موجز لحرفية جديدة في التمثيل يتولد عنها تأثير تغريبي » :

« .. ان شخصيات الحياة العادية وأحداثها ـ والتي هي من صميم البيئة المباشرة ، وتبدو مألوفة ـ تدهشنا ، اذا ما كانت على درجة أعلى أو أقل من الطبيعية . الا ان تغريبها يساعدنا على أن تبدو رائعة وجديرة بالملاحظة . **لقد استطاع العلم ان يطور ـ في** عناية وحرص ـ صنعة جعلتنا مستشارين ازاء وقائع الحياة اليومية المقبولة عالميا على أنها مسلمات واضحة .

لذا لم يعد هناك سبب لا يحمل الفن على وجوب اتخاذ هذا الموقف النافع الى أبعد الحدود . انه موقف ينبثق من العلم كنتيجة لنمو قوى الانسان الانتاجية . وفي الفن ، يمكن تطبيق نفس الدافع » . (وليت ص ١٤٠)

القاهرة

شعر

منحدراً من طرف النار

محمد علي شمس الدين

باسم اله الارض الدوارة كالطاحون على جسد الانسان
والشهداء المنتشرين على كفيه كأعشاب دمويه
باسم اله الشمس المخطوفة دون بديل
واله القمر المذبوح بلا سبب معقول

ـاسم دم يترقرق في الاقداح على اسماء محمد او عيسى
على اسماء المقتولين بلا اسماء

تكشف الان رموزا اخرى في لغتي
ـقول هنا فلتبدأ لغة الشعراء ...

..منحدرا من طرف النار سأشرب نخب السم على قبر
صديق مقتول

ول وداعـا ...

ود اذا رجع الحجل الباكي للنهر اذا رجع النهر الى
الحجل الباكي

رب مؤاتية

ـ الى قدمي خيول التاريخ الناهض من حفرته ..
فأسبقها وادق على ابواب (السعديات) اغانيها ..

ياقيصرها انت ولغت كثيرا في الدم

ولا تملك ان تتقدم او تتأخر او تبقى ...

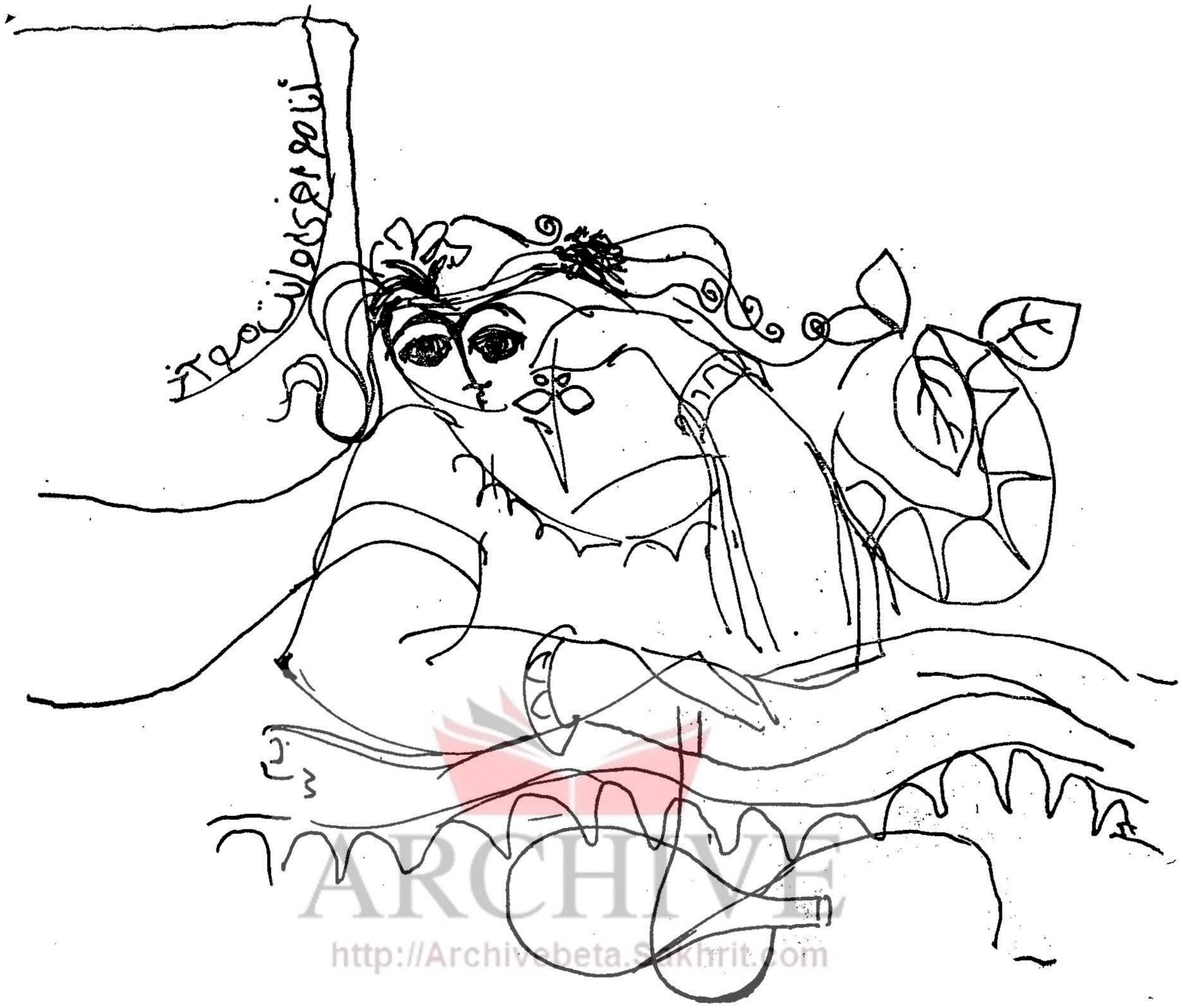
ياقيصر من يؤويك اذا امتشق الفقراء سواعدهم
وأتوا من زنزانات الوطن المسفوح يجرون اليك نسـاء
كعويل الصحراء والوية حمراء واطفالا ممتشقين بنادقهم
في المهد ومنحدرين من الظلمات .. وخيم حول القصر دم
الآتين ؟

* • *

.. ودخلت القصر سمعت بأعماقي ندما .. همسا
.. او نحوى اثنين .. يقول الاول للثاني : من انت ؟
يقول انا المذبوح .. ويسأله : من انت ؟ يقول انا المسفوح
فيلتقيا .. ويسيران معا .. يتجمع حولهما اطفـال

كالانهار تهرول من عمان ومن أغصان الشجر
الدموي الثابت في مسلخ بيروت ومن آذان الكوفة أو
بغداد ، ومن جرح في خاصرة الزمن العربي تفتح مثل
الوردة حتى امتد من الانسان الى بوابات اريحا ..

.. وسمعت بأعماقي ندما .. همسا .. او نجوى



اثنين .. أقول لنفسي يا ولد اسمع فقبور الفقراء هنا تتنفس تحت الجلد . وتنبض كالجسد المفتوح ، كجرح الارض اذا نهشته السكة في اليوم الماطر ..

وسمعت بكاء يتسرب من ردهات خلفيه ...

ناديت أيا سكان القصر أيسمعني احد منكم ؟

(لصدى الكلمات اذا دخلت في الصمت الكلي .. وفي زمن الاموات هتاف يتجاوب في الصدر وفي الاذنين كموسيقى جسدين على الساطور ..) ناديت أيا سكان القصر تعالوا فأنا ادعوكم لمباهلة في طرف الصحراء تكون الريح لها العراف ، ويسقط فيها الباغون على اطراف خناجرهم فتبددهم ريح الوادي .. وسمعت بأعماقي ندما .. همسا / كفطاء يرفعه رف ملائكة ويسير به من اعلى هضبات الشمس بوادي مكة ينهض عند طلوع الشمس ولا يهبط الا في مغربها ..

وسمعت بأعماقي ندما .. همسا .. كالصرخة اذ ينفخ في الصور فيجتمع الضدان وتذهل كل مغامرة عن فارسها .

كالصرخة اذ يلتئم الجسدان وتنهض من غفوتها كل الاقدام تدق على جدران القصر المسفوحة وشما ابديا ..

وسمعت بأعماقي ندما .. همسا .. او نحوى اثنين .. يقول الاول للثاني : شاهدت فتى جبليا في مسلخ بيروت ، يموت هناك ، فينهض ثم يموت فينهض ثانية.. حتى يملأ كل ثغور الوطن العربي الممتد من القلب الىاكواخ الفلاحين بقريته ...

شاهدت فتى مقطوع القدمين يسير على جثث ذهبيه .. ويدوس على الاكفان بأنجمه الوحليه ..

شاهدت فتى الفتيان على صلبان كنيسته .. مهجورا وتحلق في كفيه طيور الفقر وتملأ كفيه دما .. وحليبا .. ويموت .. فينهض .. حتى تلتف عليه حبيبته المقتولة .. يحملها فوق يديه .. يطوف بها الشياح ، واكواخ الفقراء المحروقة في المسلخ .. يجعل منها اكليلا للشوك يعلقه في شرفات (الدامور) ويشرب نخب حبيبته في طرف الجسر من النهر ويرجع فوق النعش نبيا مصلوبا .

لبنان / الجنوب

من أين أدخل في القصيدة ؟

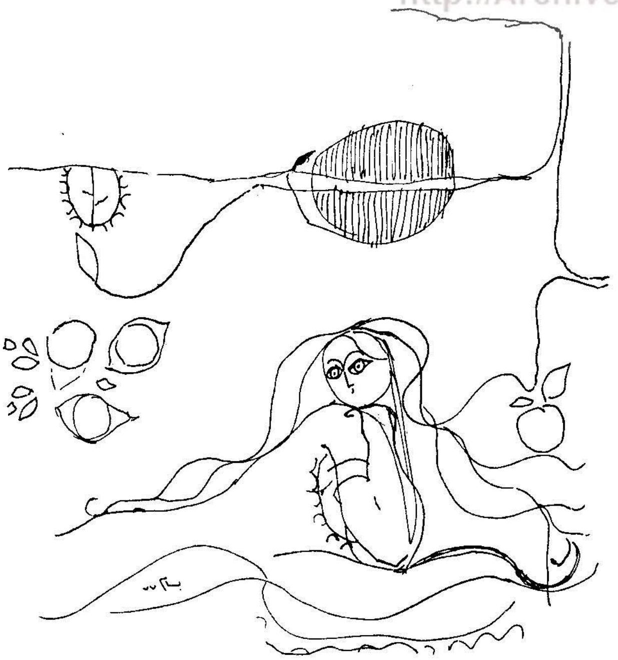
حسن عبد الله

— من اين ادخل في المدينه ؟

— من بابها . من تحت قنطرة الحوار

— من أين ادخل في الحوار ؟

— من بابه . من تحت قنطرة الدم الجاري واغصان الدمار .



وأتيت مزدانا باشواقي ، أنا بطل الندامة والصهيل،
فلم أجد أحدا

وجدت دخانهم بين البيوت فملت نحو الخمر
هذي كأسي الاولى

أحبك أولا
وغدا نفكر بالطريقة فافتحي بوابة الليل القـــديم

وناوليني البحر ....

يا شهداءنا الابرار
هل تتفضلون الى القصيدة ؟

— للبحر رائحة ويخفيها ....
رايت البحر يصعد ثم يهبط عندما انفجر الحوار

ودارت الطلقات حول حقيقة الاسماك ثم استرسل المتحاورون ودارت الطلقات حول حقيقة التفاح ،

يفتعلون انقاضا وقتلى

ثم ينهزمون ، نحو البندقية ، خمس مرات واتبعهم بشكي ....

أيها الشهداء

هل تتفضلون الى انتصارات جديده ؟
وتفضلوا لتروا قساوتها

تموت وحيدة وأموت من ندمي
انتظرت فلم يصل دمها الى قلمي ،

وظلت ساحتي بيضاء ، قولوا في الجرائد :

انهم غدروه وهو ممدد في الصمت ، والكلمات مطفأة كأعقاب السجائر حوله ،

ويريد ازهارا وافكارا ، وقولوا :

انهم كتبوا المدينة وهي تمشي .... لم يجد حجرا

يعالجه ليبدع لحظة زرقاء
وهو الآن يعوي قرب رغبته الشهيدة .

سبقوك واكتشفوا الصنوبر والحمام
واقفلوا زمن القيامه .

من أين ادخل في الرصاص لكي اجربهم واجري صافياً
بين الخرائب والحرائق

نحوها ، هذي المدينة لا تراني ..

انها تهوى على صدري ويخنقها دخاني
ثم لا تدري ولا تدري ...

واقتحم الدفاتر جائعا كالذئب لا تتبددي انـــي اتيت ....

وجاء شاعرها ،
افتحوا الطرقات والقاعات

جاء بزيه الرسمي :
شعر مهمل تعبا

وأظفار وازهار

وقلب راكض

ويدان ذابلتان

ويسيل من فمه الدخان
من أين ادخل ؟

هذه بيروت ، نصف نام

نصف آخر يهتز تحت الدم

تمشي في خيانتها ، وأتبعها —

أنا شبح الخرائب —

أقرأ الابواب ميتة وأكتمها ..

وأقرأ روحها السوداء

انجمها العدوة

بحرها المفضوح

اقرأ واجهات تعرض الاصداء

أصواتا تبيع وتشتري موتا

هواء راكضا تحت الشتاء الى اختناق ما...

ويحتشد الهواء على رماد الورد والعشاق

يرقد في الاسرة

يأكل التفاح

يضحك

أو يتَلَفْنِ

أو يغنّي

هل ترون معي هواء مع هواء آخر يتمشيان علـى رصيف البحر ؟

يقتتلان ؟ أو يتناقشان الخبز ؟ أو يتحاجزان ؟

وكان في المقهى هواء يحتسي خمرا وناداني اليه ...
من أين ادخل ؟

اقرأ الطرقات ميتة واكتمها . .

واقرأ :

عندنا رمل ، شواهد للقبور ، وافخر الآلات للتعذيب ليل للخيانة

اسطح وشوارع ، للصيد
تاريخ ومجد مائع للهو

أقرأ شرفتين وحيدتين ، ولا أتابع

وأسألوني عن لياليها لاسقط كالجدار أمام تجربة الكتابة

وتمردوا ضدي ، أنا الحجر الاخير ، ودمروني....
ويقول شاعرها : اصمدي سأجيء ...

بيروت ذابت لم تكن شيئا وكانت كل شيء

— من انت ؟

— عاشقها الخجول

— وما تريد
— اذنا لأدخل في قضيتها
واعمل في الحدائق والمقابر
واجيد تفجير البلابل والمنابر
واستعملوني راية او حائطا محتل
واستعملوني : رمل ...
— من أين ادخل في الدماء ؟
— من بابها
— من اين أدخل في الغناء
— من بابه

واتيت مهدوما ومهجورا لتفهمني وترضي
واتيت ممتلئا اناشيدا واعمدة لترفع راسها التعبي :
هذي طابة للطفل
ملح للمنازل
اذرع وقصائد للعشق
اسئلة مسننة
بنادق
يافطات .
وليستفد مني تلاميذ المدارس لعبة الانشاء والطيران
وتذكروني ايها الشهداء منذ الآن ..
واتيت ممتلئا دخان
ودخلت في بيروت من بوابة النار الوحيدة شاهرا حبي
ففر الحاجز الرملي
وانقشعت تضاريس الوطن ..
— من اين ادخل في الوطن ؟
— من بابه ، من شرفة الفقراء
احمل اعتذاراتي واوراقي واذهب ـ ايها الجبل البعيد
اتيت ـ أقطف طائرا
حرا وارسله اليه

اتيت يا وطني
— صباح الخير ..
كيف تسير احوال القرى والقمح والثلج العظيم
ومجدنا والارز ؟
يا وطني
أريدك عاليا كالغصن ـ شكرا ايها الشعراء احيانا ـ
واني نادم واريد أن أبكي وأطلق ما بقلبي من رصاص
ضد هذا الرقص فوق الرمل :
كانت أولا بيروت واقفة الى الفقراء
ثم اتوا اليها من وراء المال والالقاب فابتدأ الرصاص
وفسروك
ولم اوافق
قسموك
ولم اوافق
وانتزعتك من بنادقهم بأن أعلنت وقتي
حيث ينطفئون
صوتي
حيث ينهدمون
بيتي

هذا ،
وبيروت الصديقة لا تراني
انها تهوى على صدري ويخنقها دخاني
ثم لا تدري ولا ادري
وادخل في القصيده
— من اين ادخل في القصيده ؟
— من اين ادخل في القصيده ؟

ـ لبنان ـ

المداح زيد بن عمرو

حسن النجار



افتتاحية :

كان يصب الماء من ابريقه

ـ يرى يمام الارض راقدا على عجنيـــة السماء ـ

يلبس الهواء أجنة ، قصائدا يمشـى بها ، عكازتين ، ينزل الاسواق خلسة تبيعه جارية فتشتريه أمـة لشعبها :

(أنا رصيف امرأة مقطوعـــة

وامرأة موصولـة وامرأة مجهولـــة الأعضـــاء) •

يختلى وراء ثوبـه ويكتب الفهرســـة ـ الأنساب في قصائد المديح •

١ ـ ثلاث قراءآت في حضور شعراء عصره

وجهي بلون طبائع الشعراء
منذ جلست منتظرا خروج مثلث اللغة
المرادفة ــ القصائد ، رأسي امتلأت
بطل الوحشة ، احتدم الهواء على
أعنة أول الطرق ــ المسافة ،
هل أتى زمن اغتراب الشعر ؟

أغرس دايتي وأطيل دورة خطوتي في
كل مفترق يداي على مقابض منزل
الشعراء أوقظهم وأحصى جمعهم وأقول :

يازمن البرية قبلنا من حل ريش يديه
فوق معاصم الصحراء ؟
نخلك ساهر وغطاء لحمى طينتان على
الهجير ، ندبت عائلتي لموتى :
(ايها المتجردون خذوا قميص منيتي أثرا)

وأحصى دمعهم وأطيل دورة ساعديّ
على برية أول اللغة ــ المحارم ،
(أشتهى أرضا مباركة ونيلا) .

(٢)

دخل الأغراب الى البيت رأوني داخل
جلبابي أعشق في السر نديسي العشق
أجاوره فتجيء الى الأرض بسكناها :
ــ هل حملتْ عنك الماء امرأة وارفة ؟
ــ يتطيب في جرة مولاي النسوة يدخلن سريرا
ملكياً فتلوذ الأرض بأكمام عشائرها ،

يمشي الأغراب الى الماء فأخرج من فتحة
ثوبي الضيق تتبعني الشمس وظل القافية
الخضراء ، أقيس الأرض بمسواك الريح
وأرحل في كل قصيده .

(٣)

الموضع الأخير من تشاجرات الجسد ــ الاغراب
كان في يمين الأرض ثم صار في شمالها
ما ارتفعت يدى سوى قيراط واحد وانتصبت
علامـة الاشـهار ،

لف طائر الاغماضة ــ الدليل عنقه على
تراكمات الريح ، كنت خارج القبّعة الملساء
اختفى بريشة الخلق على محابر المداحره .

قصيدة لم يرد ذكرها في المديح

انني عادة لا أبايع
لكنني حين أبصرت قومي يجوعون
أو يأكلون لحاء الشجر .

تفرطت من خشيتي ذرة
طحنتني الطواحين ثم استقست
رغيفا وبايعت من يأكلون .

٢ ـ آخر ما تناقلته الريح من أخبار المديح

دخلوا بيوتا غير بيوتهم واستنوا
قوانين الاقامة ،
(ناموا عن شواردها فكانوا أول الغلمان)
امرأة واحدة تكفى لرجال عشائرنا
الخصيان ، ينامون بها يقضون الليلة
طوافين على البيت ،
(امرأة من ضلعك لا تكفى مرات
الدهشة حين يجيء الصوت مجيء
الرغبـة في الأعضـاء)

دخلوا بيوتاً غير بيوتهم واستنوا
قوانين الاقامـة ،
(ناموا عن شواردها فكانوا أول الخطباء)
يجيئون من أول الموعظـه
يحلون أجسادهم في رواء المثول
(مباركة أنت أيتها النار)
أعتقت الأرض آخر معتقل
وأدارت طواحينهـا الريـح ،

صلوا صلاة الجماعة ثم استباحوا
دم السجدة ـ الخوف
(بالنار يستدفئون)
تنادوا الى جلسة الفرح ـ الجدل العاطفي
وساروا اى حيث ينتهكون دم العذرة الملكي
(مباركة أنت أيتها الليلة ـ العائله)

دخلوا بيوتاً غير بيوتهم واستنوا
قوانين الاقامـة ،
(ناموا عن شواردها فكانوا أول الشعراء)
هذا أوان انتصابك فانتصبي
وادخلي شارعاً عبدته المناشير
ـ صوتي الذي جاءني بالقرابين ـ
وانتشرى فيحوانيت لحمى صهيلا ونارا
مؤججة ونبيـذا تعتق في حانـة الله ،

مدّي لنا من فطـائر فخذيك مائـدة
واطعمي نسوة لا يفارقن جوعي ونسلاً
أنـا وارث من جهارتـه رجفـة ،
واجعلي شارة البدء فينا الجواد الذي
ليس يحرن •

قصيدة لم يرد ذكرها في المديح

في الموضع الحجري انتظرت القيامة
هذا الكتاب المجود كيف اختزنت به
الماء في ركوة الأرض ،
مر النبيون في عـروة الليل ـ مروا
خفافا خفافا ـ
رأيت الهلال الجميل يطـارح أنثاه
قربت من دمه طينتي واغتسلت برمل
الجزيرة ،
(مولاي أوليتني شاهداً أو قتيلا)

٣ ـ رؤيا في زمن مجهول

طلبتـه فما وجـدته ،
رسمته يمامة الغوث على مساقط المياه
ثم طرت في جناحه ،

رأيتـه يدخـل بيت جاريـة
يكشف عن أصابع اليدين يقرص الهواء
في عجينة البيت ويكتب الفهرسـة ـ
الأنسـاب في صحيفة العتق ويكتفـي
بتمرة الوجـد على موائـد القبول •
طلبتـه فما وجـدته ،
رسمته علامة على الثياب والحصى
دخلت في غرائب الكتاب دلني عليـه
ناقع الحنطـة في مراوق الأيتـام ،
كان لحمى ارتعاشة الهواء في مفـارق
الدخول ، قلت قبلما يحـل بيتا الشتاء
يعتلى براقه ويقطع البلاد نحونا معرجا
على حجارة السماء ،
مر طائر الأبنيـة ابتنيت كعبـة ومنزلا
للريح ، كان لحمي ارتعاشة الأصوات
في شـوارع التصنت الـكلام ، كان
صوته المعافر انتصابة الحناجر ، الهواء
كان مطلعـي طلعت مهبطي هبطـت
مطيتي التي تنوسبت بها عشائر المديح •

اربع قصائد

ميسر قاسم الخشاب

« القطار »

١ —

فى نثرات الرّيح ،
قطارٌ يأتي
فنُسجّلُ أرقام تذاكرنا
ونُعلّق قبلَ الموعدِ تعريفَ الكلماتْ .

٢ —

قبلّني قالتْ
فلقلبكَ موسيقى ،
لا تبعُد عن ذهني ،
ولصوتك كفٌ ،
يُدهِنُ أعصابي
جئني !
بعيونِ الماءِ كتاباً ،
أقرأ فيهِ أمامَ الناسِ قصيدتنا .

٣ —

هوذا يزحفُ ساقيةً ،
يختارُ طريقَ الشرقِ فيدركني
نرجسةٌ في صدرد



تكبرُ إذ تزدادُ عبوراً عجلاتــه ..
هوذا يبدأُ رحلته فينـا ..
ويُقـاومْ .

« الظبية » :

- تقفينْ
يتوحّدُ بالدرعِ صدرُك ،
يومٌ جديدٌ ،
ويشعلُ نبضكِ هذا الحصـارْ .

- حوصرَتْ ظبيةٌ ،
لمْ يكنْ صدرُها في « البقاعِ » ،
سوى نجمةٍ ،
فاستنارَتْ بها قريةٌ ،
واسترَحنا على نبعهـا ،
(هلْ هو الضوءُ مؤتلق ،
أم هو الطفلُ ثانيـةً ،
يرتسي سـاحلاً عبرَ أحداقِها
فتسرّ الخُطى ..)

- أنتِ ثانيةً ،
ـ إذْ تفيقُ جذورُ التحدّي منَ الاوردهْ
تحملينَ مع الموجِ إيقاعه ..
وتمدينَ لهُ الورد ،
إنّ الحرائقَ في صوتهِ
لن تصيب جبينك .

« القصيدة »

تُريدُ الوقوفَ بعيداً
فأخشى غُبارَ الذبـولِ ،
يُصيبُ جبينا ،
وأخشى عليهـا ،
دخانَ السقوفِ الرّديئه .

هي الآن وجـهٌ ،
يُفرّقُ مثل العصافيرِ الحانه ..
وفي إصبعي منْهُ ما يُسكرُ الأجنحـهْ .

مراراً ،
يؤرقني هادئاً إسمُها ..
(أنت ماكنتِ عمقاً ،
وما كنتِ شكوى)
ولكنني مثل ملاح هذا الزمانِ ،
أسيرُ هواكِ القديم .
لكِ اليومَ طفلٌ ،
ملابسُه من خيوطِ ضلوعي ،
وفي صوتِه الطلْق ،
رائحةُ الانفجــار .
هي الآنَ في نَفَس الموجِ ..
تَمتدُّ .. تَصعدُ حتّى
اراجــع فيها سِنيني ،
لتنزلَ مثلي يقينــا ..
فعشرونَ من قبلها أمسكوا بالسلاحْ
وعشرونَ مِنْ بعدها ..عشقوهْ
وإنّ انعتاقك برقٌ ،
وخطوٌ ذكيْ

ـ الوقوف بين النهر والمدينة ـ

يَضحكُ النهرُ ،
قوساً على حاجبٍ ،
الشــاطىءِ ، الافــقِ
قلبي تَنفّسَ من لحظةِ الوعي ،
أحلامَه ،
أيها الحارسُ الأبَديْ !
أنتَ في الارضِ معجزةٌ ،
مثل وجهي ،
يخبىءُ شوق الحزام الطفوليّ ،
ماذا تقولُ المدينةُ عن ســاهرٍ ،
غيرَ طير الصخورِ ،
وألحـانه ،
لا يُحِبْ ؟

يومَ أرّقني الليلُ ،
ألقَتْ مناديلهـا ،
آيــةً في دمي
لم يكنْ دفترُ الشعر محترقا ،
إنّما هرّبتْ صوتها الصّوَري ،
قبلةٌ نحو ذاكرتي ،
فتلوّنَ وجهي
بِما ادخرَتْ ..
في مَلامحها من حَنينْ .
ها هوَ الغَيم يمنَحني
فيكَ أسْــراره ،
أسحبُ الرملَ ،
والرمحَ ،
مزْدَحِمٌ صدرُها
بالضجيج الخَفَــيْ ،
والحصار المعبّأ بالتيهِ ،
ياوَطناً ،
قلّما يَصْعبُ السيرُ في
طقسهِ الداخلي

ساعةٌ ثانيه ،
يَنْعَسُ الشارعُ المنزوي
بين عينيّ والكأسِ ،
شيءٌ اواصلُ فيه ،
الخطى ،
والغناء الصديق .

زهرة من براري الحدود

خيري منصور

« ليومين جاءَ من الثكنات البعيدة ..

في جيب سترته زهرة" ..

قاسمته عناءَ الحراسة في الليل كان يلملم عنها الندى في

الصباح ويلثمها

« آه ماأجمل الورد في مفرق الشعر .. يذكرها في

الصباحات وجهاً أليفاً ، وكفاً تلوحُ .. تنبع منها

العصافير ..

ــ من قال ان المناديل تنشف قبل رجوع الحبيب »

عاد في جيب سترته زهرة من براري الحدود ..

.. ومازال ينبضُ بين أصابعه وجهها مترعاً بالرحيق

« آه ماأجمل الورد في مفرق الشعر ..

لكنها يبست في الطريق

★ ★ ★



كانَ يغفو قليـــلاً ،

ويحلم بالشاي عند المساء على باب مقهى

« تحفُّ الفساتينُ فوق الرّصيف ،

ويحلـم .. توقظـه نسمة باردة

أو تفحّ ... تخشخش في الصّمتِ أفعى ...

يلوذ برائحــةِ الأم والأصدقاء

ويستأذنُ الجارةَ الرّيح .. يشـعل سيجـارة ،

يجرحُ اللّيلَ .. تأوي الطيور إلى ظله

والأفاعي ترنّحُ في ظلِّـهِ وتنـام

فيصغي لأُنثى تبيضُ وأخرى تلوبُ على ذكر في التـلال

« النساء الجميلاتُ في مدخـل السّينما ،
يَتَثَنَّيْنَ •• يضحكن •• تلمع أقراطهن على وجْهِـهِ ••
إنّها الشّمس تسطره بالنعاس الثقيل ،
وتعيد عليه الرّهان :

انّ ما بين عيني وبين نعاسك وقتاً من الصّحْو
إنْ تَغْفُ •• أو قِظْهُ هاجرةٌ ورمـالْ »

★ ★ ★

كانَ يجهد في زحمة العابرينِ إلى الباصِ ••
تسبقُهُ صـرةٌ منْ ثيـابْ ،
تعـبٌ جبليٌ ورائحــةٌ يابِسـة
« الرّجال الأنيقونَ يقتتلون على مقعدٍ بمحاذاةِ امرأةٍ ،
وهو والموتُ يقتتلان ،
على بهجـةٍ لعيـون النسـاءِ
ويقتتلان ،
على خفقةٍ للبيارِقِ فوق الحدود

★ ★ ★

ثوبه الداخليّ الممزق إثر مناورةٍ أو صعود جبل
كانَ يكشف جرحا قديمـاً ،
فتجرحُهُ نظـرةٌ •• يَسْتَريـب
يتحسس سُتْرتَهُ ••
فيلامس عُرْيَهُ والجرح تحت الثّقوبِ •• ويطرق:
« أغتسل الآنَ أحْلقُ ذقني ،
وألبس سُتْرتي الليلكية •• هذا مسائي
غداً سوف تنأى المدينةُ ••
تنـأى النســاء
ويبقى الرّهان مع الشّمسِ والسهر المستبد الثقيل ،

رسول حمزاتوف

ترجمة عبد الستار جواد

في الثامن من ايلول عام ١٩٢٣ ، وفي بيت عريق بالشعر ، ولد الشاعر الداغستاني الكبير رسول حمزاتوف كان ذلك في قرية « تسادا » في شمال القوقاس . كان ابوه حمزة تسادا هو الاخر ، شاعرا مشهورا ووجها من وجهاء البلدة .

في عشرينات هذا القرن قدم المحاضرون السوفيت للتدريس في « تسادا » وكانت النسوة تجلسن للاستماع وظهورهن الى المحاضر الذي لايمكنه ان يتطلع الى وجوههن ، ولكن حينما كان المغني يصدح بصوته العذب، فان النساء هناك يتبعنه ويكشفن عن وجوههن اعظاما لفنه . في مثل ذلك الجو الذي يقدس الفن والجمال نشأ رسول حمزاتوف ، دائم الاصغاء لابيه الذي كان يقص عليه حكايات قريته آثار واساطيرها . يقول رسول عن ذلك :

« حينما كنت طفلا صغيرا كان ابي يلفني بفروته ويلقي علي قصائده التي حفظتها عن ظهر قلب » .

ومن شباك بيت ابيه الحجري الذي كان يطل على حقل اخضر ينتشر في الارض مثل مائدة خضراء تحيطها الصخور . كانت الطرق تلوح لعينيه ملتفة كالافاعي المنحدرة من الجبال .

نشأ شاعرنا « رسول » وكله شوق ورغبة لحفظ الشعر والاغاني حتى انه كان يرعى حصانا لجاره مدة ثلاثة أيام مقابل ان يقص عليه حكاية واحدة . وكان يقطع طريقا جبليا يستغرق عدة ساعات لكي يسمع قصيدة واحدة ، ويروى انه انه عندما كان طالبا في المدرسة اعتاد أن يمشي مسافة اثني عشر ميلا ليلتقي بشيخ كبير صديق لابيه لمجرد انه يحفظ عدة اغان وقصائد وحكايات ثم يظل رسول عند الشيخ ينشده قصائده واغانيه اربعة ايام بلياليها، ورسول يستنسخ كل ما يسمعه ثم يعود الى البيت وفي جعبته الكثير من القصائد النادرة .

كتب الشعر لاول مرة وهو في الحادية عشرة من عمره وكانت قصيدته الاولى وصفا لاطفال القرية الذين اسرعوا لتفريغ اول طائرة حطت هناك سنة ١٩٣٤ . كم كانت فرحته كبيرة حين كتبن اليه بعض فتيات القرية وقد قران اشعاره . وكم كانت الامه وهو يرى احد الرعاة يلف سيكارة بورقة من ديوانه . كان ذلك سنة ١٩٤٣ .

في عام ١٩٤٥ تأبط رسول حمزاتوف كتبه المطبوعة بلغة الآڤار Avar وشيئا من المال ووصل موسكو للدراسة في معهد غوركي للاداب حيث درس اللغة



الروسية والادب العالمي وفن الشعر بتشجيع من الشعراء الشباب واحد الكتاب البارزين .

لقد عشق «بلوك» و «ماياكوفسكي» و «يسنين» و «باسترناك» و «محمود» شاعر آفار والالماني «هايني» . ولكنه ظل يفضل بوشكين ولير منتوف .

على مدى خمسة وعشرين عاما كان رسول حمزاتوف الآن رئيس اتحاد الكتاب في داغستان ونائب عطاء ، فقد كتب قصائد حب غنائية ، وقصائد قصصية طويلة ، واغاني ، واشعار حكمة وثمانيات فلسفية اكسبته ملايين القراء المعجبين .

يعيش اليوم رسول حمزاتوف مع زوجته «فاطمة» ذات العينين السوداوين وبناته الثلاث في «ماخاك كلا» عاصمة داغستان .

بيته هناك مفتوح للجميع ، يضم مجموعة نفيسة من السيوف الفاخرة وعباءة خاصة بركوب الخيل والخمر والخزف الذي تشتهر به داغستان التي صور حياتها وحياة شعرائها في كتابه «داغستان بلدي» رسول حمزاتوف وهو الان رئيس اتحاد الكتاب في داغستان ونائب في مجلس السوفيت الاعلى . انه يكتب قصائده بلغته القومية (الآفار) التي يتحدث بها اكثر من ثلاثمائة الف نسمة .

« لو ان في العالم الف رجل »

لو أن في العالم الف رجل
متيمين بحبك ،

فأعلمي ان من بين هؤلاء الالف
انا ، رسول حمزاتوف

* * *

لو ان مائة رجل
تطوعوا للاستشهاد

من اجل حبك ،
فابحثي بينهم عن الجبلي
المدعو رسول حمزاتوف

* * *

لو تسلبين لب فتيان عشرة
فان من بين الذين يبتهجون بمقايضة

ثروتهم بنظرة حب
انا ، رسول حمزاتوف

* * *

لو ان كفك ليس لها الا البحث عن محب واحد،

بحماس لايشوبه الخوف ، حماس لا نظير له ،
فتأكدي ان ذلك الرجل ليس الا
ذلك الجبلي ، رسول حمزاتوف .

* * *

اذا لم يكن ثمة من يدافع عنك
وتجلسين ، كسيرة القلب
فاذهبي واقرئي على صخرة قبر
« هنا يرقد رسول حمزاتوف »

« النجوم »

نجوم الليل ، نجوم الليل ،
تحدق في اشعاري
مثل العيون ، مثل العيون
عيون الذين رحلوا .

* * *

في هداة الليل
اسمعها تقول :
« كن الضمير الطاهر لاولئك
الذين غالتهم يد الحرب منذ سنين » !

* * *

انا جبلي مخلص لداغستان ،
طريقي وعرة
من يدري ، ربما ، من يدري ، ربما
اكون نجمة ذات يوم ؟
ثم احدق في اشعار الغير
كنجم مودع في الارض ،
الضمير الطاهر لاولئك الذين
هم معاصرون لي

« انت حياتي »

الحياة مصدر العجب الازلي
كل يوم لها شكل .
تستطيع الحياة ان تصم آذاني بالرعد
او بالفرح المشمس ، تثير حماسي

* * *

تستطيع ان تطلقني ، كالطير ، يحوم ،
وتقذف بي من ذروة الجبل
تسمرني ، تجدد في القوة والعزم
تجعلني ادور دونما توقف

* * *

تستطيع ان توقظ في الفرحة والحزن
تشحذ سكينا وبعزم اكيد
تطعنني بضربة مجنونة —
ولكنني لا اتعلق الا باسمك

* * *

انت ، مثل الحياة ، جلية وضبابية ،
تستطيعين ان تكوني رقيقة وماكرة ،
تسحقينني في التراب ، او ترفعينني
عاليا كالراية الخفاقة .

« اثار اقدام على الجليد »

سوية ، في الغابة الشتائية
تجولنا كل النهار دونما توقف
ولكن الذي هناك جوار ,ثار اقدامي ،
لاارى اثرا لأقدامك ؟

* • *

الم تردد الاشجار قبل هنيهة
أغانيك عن الجمال الغامر ؟
وحين تخشبت أصابعك
الم تغمرها بالدفء راحتي ؟

* * *

الم تركضي خلف شجرة التنوب
وتصيحي « طاردني »! انا لست خائفة »؟
اذا لم تكوني انت
فمن ذا الذي سمع وقع أشعاري ؟
الست التي ضحكت ، ثار غضبها ،
من قال بأنني كنت على خطأ ؟
الست التي شهدت تسليمي
حين اقتنع بصواب رأيك ؟

* * *

كنت تمشين بجنبي على الجليد البكر .
اين آثار اقدامك لست أدري .

امشـي لوحـدي . ان الفكرة عاصفة جياشـة
لكنهـا لا تتـرك في الجليـد آثـار قـدم .

* * *

« ثمانيات فلسفية »

ـ ١ ـ

طـوفت في العـالم كي اجمـع
امهـات الكتـب لتغنـي مكتبتي
فبدأ لي ان كوكبنا الارضـي
هو نفســه مخطوطـة .

* * *

ثمـة فصـول مخطوءة العنوان
بعضهـا يضـم الشرفي دفتيـه .
هلا تصحح الاخطـاء
وتعـاد الكتـابة !

* * *

ـ ٢ ـ

صـبـاح مسـاء ، ليـل نهـار
صياد الليـل ، صيـاد النهـار .
العـالم كالمحيـط الخضـم ، آرى اننـا
نسـبح فيـه ببطء مثـل سمكة في اعمـاق البحر .

* * *

العالم كالمحيط والصيادون ينتظرون ،
ينشرون شـبكة الصيد ، ويهيئون الطعـم .
كيف ـ وكيـف يحملنـي الزمـن الى بعيـد؟
في شبكة الليل ، ام على صنارة النهـار ؟

* * *

ـ ٣ ـ

غايـة همي أن أكـون وحيـدا
اريـد أن اهجـر الدرب الكئيـب
مثـل عباءة فوق العشـب
تنتشـر افكـاري واحلامي الغوالي .
تعالـوا ، ايهـا القـوم ، خذونـي
معكـم ! ، لسـت أدرك
مقـدار بؤسي في وحدتـي
مع كل الاحـلام والافكار التي اناضل مـن اجلهـا .

* * *

ـ ٤ ـ

أيهـا العـود ، أين الحانك الصافية البارعـة
التـي كنـت توقضها ؟
« أنا أداعب الاوتـار مثلمـا كنت في البدء ،
انها آذانـك التـي تترنـم » .

* * *

ايهـا العود ، لـم تتداعى الموسـيقى ،

* * *

تبدو مملة
« ليست الموسيقى ، بل انـت الذي تغيرت ،
ان قلبـك الذي فقـد الحسـ » .

ـ ٥ ـ

ايتها المراة ، البسي ابهى ثيـابك
واهجري كل وشـاح وفسـتان قديـم !
« ان قلبـي يضيق بالملابس المزركشة ،
احفظهـا في صندوقي »

* * *

انت اذن ستفسـدين زينتـك ،
فهـل ابتعت الملابس لهـذا الغرض ؟
« كـلا ، ان الرجـل الذي كنت سأتزوجه
لـم يعـد من سـاحة الحـرب » .

* * *

حـوار مـع

فتحي غانم

أجـراه : ماجد صالح السامرائي

● الكل يحلم .. انما الاختلاف في نوع الحلم ، وفي طريقة «التعبير عنه» واقعيا . فمن الناس من يحلم بحياة أمتع وأجمل . ومنهم من يحلم بامتلاك القدرة على الحلم . ومنهم من يحلم بامتلاك الحياة . ومنهم من يعمل على منح هؤلاء جميعا «الوسائل» و «الطرائق» التي تحرك الاخرين في جميع هذه الاتجاهات ، ليحلموا ، ويبدعوا الحياة ، كل على طريقته الخاصة .. وهؤلاء هم : الفنانون المبدعون الذين يعملون على تحريك الانسان باتجاه حياته الاشد كثافة والاكثر غزارة ، وهم يجمعون الحاضر والمستقبل في بؤرة تلتقي فيها الحياة بأفقها ..

● وما دامت الحياة لم تستنفد طاقتها بعد ، فلنحلم .. ولنبدأ الحوار .. ولننقل ماعندنا بلغة قادرة على الايصال .. فان اللغة تتجدد بتجدد آفاق هذا الحلم .. باحثة لنفسها عن رؤى جديدة . وهي «لغة» تنطق حروفها وكلماتها لتكون مسموعة في عالم من الضجيج والصخب . فهذه الدنيا اللاساكنة ماتزال تدور .. و «الكلمة الصارخة» هي المحور الذي يشدها الى كل حالات التوازن . وما الحياة بلا ابداع ؟ انها ليست اكثر من بركة صغيرة تحاصرها مساحات سبخة ..

(ولكنك تدور براسك .. تبحث في قاع المشكلات الانسانية والاجتماعية التي طرحها هذا الكاتب أو ذاك عبر «اشكال» بعضها كان مألوفا الى حد التكرار .. وبعضها الاخر كان جديدا .. مع أي النماذج يلتقي ؟ اين نجده ؟ وكم هي حياته ممثلة في ماكتب؟ .. وأين يقع الاخر : الفرد والمجتمع ؟)

(.. وكان «فتحي غانم» يتحدث كمن كان يحلم .. وكنت، على امتداد الوقت ، أراه وكأنه يستجمع كل ماعنده من قدرات التعبير من أجل التوصل اليه من اجابات ، او حقائق . كان يجمع أطياف الماضي ورؤى الحاضر ، ويدفع بها الى مستقبل ينتظر الوصول اليه . ولم تكن المسألة

((مسألة تفاصح)) بيني وبينه ، بل كانت ، في اساسها ، عملية بحث عن الجذور ـ من جانبي ـ أما من جانبه فكانت المسألة : محاولة استحضار للذات والعالم ، مامضى منه وماهو ماثل ، وامساك بتلك الخيوط الخفية المحركة للتعبير عن جوهر موضوع يتصل بالذات المبدعة) ..

هل اوقف رحلة الاستغراق هذه ؟

(وحين يطرح السؤال تحدث المفاجأة :

توتر في عضلاة الوجه ..

انفعالات مختلطة ..

فقد كانت الكلمات تأخذ من نفس ((فتحي غانم)) ماخذها .. سواء منها ماكان يتلقاه بصيغة اسئلة .. او ما كان يقوله ، اجابات عن تلك الاسئلة) ..

.. ومادامت الحياة لم تستنفد طاقتها بعد .. فلنتحدث .. ونحاور بعضنا .. فتلك هي احدى عمليات «الخلق الجديد» لهذه الحياة . وهذا هو بعض الممكن .. للغور الى عمق الاشياء ..

(ويصمت ((فتحي غانم)) .. كانه يتذكر شيئا .. كانــه يتهيأ لجواب ...)

واقطع عليه حالة صمته :

● **كيف تبدأ القصة ، كيف تختار الموقف ؟**

ـ فتحي :ـ يكاد هذا يكون متكررا في جميع أعمالي فكثير من المواقف الحادة لاتحدث بتدبير مسبق .. ولكن اثناء عملية الكتابة تجد ان الفرصة أصبحت مهيـأة للشخصية لان تفرض نفسها عليك ، ولان تقول كلمتها ، او تتصارع مع شخصية اخرى .. او ان يحدث صدام ما، بصورة ما . وهذا النوع من المواقف ،في رأيي ، هو افضل انواع المواقف التي يواجههـا الروائـي ، في ان «الشخصية» تفرض عليه الموقف ، كما تفرض عليـه الحركة .

على وجه التحديد كيف يحدث هذا ؟

ـ فتحي: صحيح ان الكاتب يبدأ بالكتابة للشخصية .. لكنه بعد ان يمضي في رحلة الكتابة يجد ان هذه الشخصية قد كبرت كما يكبر الاطفال وتصبح لهم آراؤهم الخاصة وشخصياتهم المستقلة .. وهنا يصدمون بالجيل الاسبق ، محاولين ان تكون لهم آراؤهم وأفكارهـم . واتجاهاتهم وحياتهم الخاصة المستقلة. كذلك «الشخصية الروائية» .. فالذي يحدث هو انها عندما يصبح لها كيان في الرواية، عندئذ تجد ان لها آراءها وافكارها . .فأتعامل معها ، فعلا ، بصورة ندية (الند للند) .. وفي فترة ما من الكتابة أشعر ، الى حد كبير بأنني لااستطيع اكثر من ان اعبر عن هذه الشخصية التي فرضت نفسها ، وأصبح من الواجب ان تكون لها كلمتها .

● **قل لي : ماالذي يتدخل في تحديد هذا المفهوم الروائي الذي تلتزمه (من بيئة اجتماعية وفكرية، ومناخ نفسي) .. وما الذي يحدد هذا المسار الروائي ؟**

ـ فتحي : كل هذه الاشياء تتدخل . يتدخل الماضي (أيام طفولتي . الذكريات القديمة . الريف) . تتدخل الامكنة .. تتدخل العلاقات بجميع انواعها .. تتدخل القراءات أحيانا .. كما تتدخل كل حياة الانسان في تحديد ذلك .

لكن .. هل ان استحضاركم كـل هـذه العوامل بشـكل تلقائـي ، ام بتخطيـط وتصميم مسبق ؟

ـ فتحي :لا استطيع الاجابة الا بأن اسجل ماحدث لي: الذي يحدث لي ، في كل رواية اكتبها ، انني افاجأ برجل كبير السن ، له شخصية قوية على نحوما ، يمارس دوره في الرواية ، بشكل او بآخر .. مثل «العمدة» في رواية «الجبل» .. مثل «قائد الاوركسترا» في روايـة «الساخن والبارد» ، او مثل «ناجي» في «الرجل الذي فقد ظله» . .او كلام يوسف عن والده في «زينب والعرش» وهكذا في كل رواية تجد ،بشكل اوبآخر ،ان هذا الرجل الكبير السن يذكرني بعلاقة الاب ، على نحوما ... وليس بالضرورة ان اكون مسجلا لحياة الاب ، او ناقلا عنها .. ولكن هي العلاقة بين الكبير والصغير .. العلاقة بين جيل قديم وجيل جديد . هنا أشعر ان الاب كان له دورما في الكتابة عن هذه الشخصية ، وفي تحديد بعض معالمها .

● **يخطر لي هنا ان اسألك عن طبيعة علاقتك بأبيك . كيف كانت ؟**

ـ فتحي : كانت علاقة حب ابن لابيه . ابي مات في العام ١٩٣٦ (ونحن في مصر في ثورة وطنية للاستقلال) .. مات وكان عمري يومها اثنا عشر عاما .. كنت ما أزال صبيا.. وذكرياتي عنه هي ذكريات الصبي .. ليس فيها مـن الافكار .. اذلم تتح لي الفرصة لان اعيش مع ابي فترة اطول ، كشاب او كرجل .. ولكنني عشت معه مرحلة الطفولة . ان ذكرياتي عنه أقرب الى الحنين .. واقرب الى تصور الاب الكبير الذي كان يمنحني نوعا من الحماية او نوعا من الحنان .. وأحيانا يكون الموقف نوعا مـن

الاحتجاج : كيف تركني وانا في مثل هذه السن ؟ واحيانا يكون نوعا من الشوق الى وجود الشخص الذي يعلمك احيانا يكون نوعا من الصراع مع هذا الرجل الذي يثقلك بذكرياته الناقصة .. واحيانا يكون صورة من المبالغة العاطفية في تقدير وتبجيل هذه الشخصية الكبيرة . انها تأخذ اشكالا والوانا مختلفة .. متناقضة احيانا ، مترابطة اولها مسار واحد ، أحيانا اخرى . ولكن ، على العموم ، هي العلاقة بين هذا الشخص الكبير ، أيا كان ، وبين كنت ارى طه حسين والعقاد يترددان على منزلنا ... وقد استمرت اتصالاتي بهما بعد وفاته .

● **من هنا ، هل نستطيع القول بوجود تأثير فكري له عليك ؟**

ـ فتحي : بكل تأكيد . ان اسلوب التربية كان له تأثير لانه اختار لي ، وانا في السابعة من العمر ، ان ادرس القرآن الكريم .. وجاء الشيخ أحمد بدوي ، وكان يدرس في ذلك الوقت في الازهر ، ليدرسني القرآن الكريم واللغة العربية .. واستمر معي . وكان ـ حقيقة ـ رجلا وفيا ، لانه استمر يدرسني بعد وفاة ابي حتى بلغت الثانوية. وكان لدراسة القرآن الكريم تأثير كبير جدا في نفسي ، خاصة سور القصص ، مثل «سورة يوسف» التي كان لها تأثير كبير في رؤيتي : كيف يسرد القصص ، وكيف يكون التعبير عنه بالانتقال بالمشاهد من ذروة المواقف الى ذروة المواقف دون الوقوف في السرد الكثير الذي يهتم بالتفاصيل ..

ايضا ، المكتبة كان لها اثرها . فقد وجدت في مكتبة ابي الكثير من الكتب التي كان لها تأثير كبير في نفسي . ولانه كان مهتما بالتاريخ ، فقد كان هناك الكثير من الكتب التاريخية التي اثرت في تفكيري لفترة طويلة ، وجعلتني اهتم بتاريخ الحضارات .. وما تزال دراسة تاريخ الحضارات احدى هواياتي . وقد بدات هذه القراءات عندما اكتشفت هذه الكتب في مكتبة ابي وانا في الجامعة هذا الطفل الصغير ، او الجديد .

● **على حد علمي ان اباك كان كاتبا ..**

ـ فتحي : كان كاتبا .. وفي اخر حياته كتب كتابا عن : «جان دارك في سبيل الوطن» . وكان يقول : ان امرأة فرنسية استطاعت ان تواجه الانكليز لتخرجهم من فرنسا ، فكيف لانستطيع ، نحن الرجال ، ان نخرج الاستعمار الانكليزي من بلادنا ؟ . هذه كلمة مازال اذكرها له .. كما اذكر له الكثير من المواقف الوطنية ، لانه شارك في حركة الاستقلال الوطني والثورة ضد الاستعمار في فترة من تاريخنا ، هي فترة الثلاثينات ، وماقبلها ايضا . كان في الحركة الوفدية .. كان ايضا صديقا لكثير من الادباء ، مثل عباس محمود العقاد ، وطه حسين .. ورغم ان الفترة التي عشتها معه كانت قصيرة ، فقد حيث تبينت اهميتها ، وعملت على فهم مضمونها .

ناحية اخرى كان لها تأثير في نفسي ، هي ناحية نفسية .. فقد كان هناك نزوع مني لتقليد الاب : يجلس الى مكتب .. يمسك قلما وورقة ، ويكتب ، ويؤلف كتابا . فاصبح هذا الشيء غريزيا في ففسي ، كأي طفل يريد أن يقلد ما كان يفعله الاب .

● **اردت من هذا كله أن اتبين أسباب وجود هذه الشخصية الكبيرة التي تفرض وجودها في رواياتك .. واظن اننا تبيناها الان على نحو ما...**

ـ فتحي : نعم .. فهذه الشخصية تكررت عندي، في كل رواياتي .. سواء كانت شخصا تستريح له أو لاتستريح .. سواء كان شخصا مفيدا أو غير مفيد .. ولكن ، باستمرار ، هناك صراع مع هذا الشخص، أوهناك تصوير لهذا الشخص الكبير ، بصورة أو بأخرى ..

● **كتبت العديد من القصص والروايات . فهل كانت هناك ، وراء الدوافع الاساسية لكتاباتك، «معادلة» كنت تريد تحقيق قوانينها مابينك وبين الواقع ؟**

ـ فتحي : الحقيقة انه سؤال صعب جدا ..

المعادلة مع الواقع ، الواقع المتغير ، الواقع الذي تستمر فيه الحياة على مستوى المجموع ، وعلى مستوى الانسانية ، ولكنك تواجه فيه الموت على مستوى الفرد . ويريد الانسان ، الى حد كبير ، أن يخلق معادلة ما مع هذا الواقع . ولكن : هل هي معادلة فقط ، أم هو صراع ؟ هل هي عملية استسلام للواقع أم عملية ثورة عليه ؟ هل هي محاولة للهروب من الواقع ، أم محاولة لمسايرته ؟ وهل هي محاولة لتجميل الواقع أم لتزييفه؟. كل هذه « الاشكال الانسانية » يمارسها الانسان ،بصورة أو بأخرى ، ويراها الكاتب ويعبر عنها . ولكن محاولة الوصول الى معادلة مستقرة متكاملة مع الواقع شيء عسير ، ويكاد يكون شيئا لاصلة له بالحياة .

● **ترى ، ماهو الدافع الاساس الذي كان وراء اندفاعك نحو الرواية ، كشكل كتابي ، لتبدأ حياتك الادبية بها ؟**

فتحي : لا ادري . حقيقة لا ادري اكثر من انه كانت هناك رغبة في أن أجلس لاكتب معبرا عما أحمله من مشاعر قوية من قراءتي لقصص القرآن الكريم . وكنت أشعر بأنه من المفيد أن تكون للانسان قدرة على الكتابة وعلى التعبير عن آرائه ..

والواقع انني بدات بقصص قصيرة ولم أفكر بالرواية الطويلة .. ثم كانت المناسبة في رحلة الى صعيد مصر .. في منطقة الاقصر ، بين الآثار .. كنت اريد كتابة نوع من « التحقيق الصحفي » عن رحلة كنت قمت بها في وقت سابق ، فتحولت بين يدي الى شخصيات والى مواقف .. ووجدت انها تتحول الى رواية «الجبل». عندئذ بدات اكتب الرواية باستمرار .

● **هل كانت هذه هي «البداية ـ المحاولة» ؟**

فتحي : الحقيقة . هناك محاولة سابقة لـ«الجبل»، وهي رواية كتبت منها عدة كراسات طوال فترة دراستي في الجامعة .. ومع ذلك فأنني لم انشرها حتى الآن .. لانها تبدو لي وكأنها عملية تدريبية للكتابة ..

● **هل تتذكر اين كانت نقطة التحول الاساسية في حياتك الادبية ؟**

فتحي : اعتقد انه منذ كتابة « الجبل » كأول رواية نشرتها ، تحدد عندي قرار داخلي : أني مرتبط بكتابة الرواية : ولم تكن العملية ، بالنسبة لي ، هل اكتب الرواية واستمر بكتابتها ، أم لا .. أنما كانت تحدد في اختيار نوع الرحلة الروائية ، لاني انشغلت ، فترة ، بالتجريب في الاسلوب .. فكتبت روايات بأليب متعددة، وكانت لي محاولات ، أو مغامرات في الاسلوب .. ولذلك فأن أسلوبي مرتبط بالرغبة في أن أجد الاسلوب الـذي يعبر التعبير الاسلم عما يجول في نفسي ، أو ما أريد التعبير عنه ، أو ما يساعدني على أن افضي في كتابة الرواية والتعرف على شخصياتها ، وأن أترك لهـذه الشخصيات الحرية والقدرة على أن تمارس نفسها ، وتعبر عن ذاتها ..

في رواية « الغبي » مثلا كان الاسلوب بحثا في طبيعة اللغة ، وأحيانا أصبح استخدام « الحرف » بديـلا « للكلمات » في التعبير (حين تحول الغبي الى حرف «غ») . أو ان أقرر مواجهة الشخصية من زوايا مختلفة، أو أكتب الحادثة ـ كما في « الرجل الذي فقد ظله » ـ من وجهات نظر مختلفة .. فالحادثة تتكرر ، ولكن من وجهات نظر مختلفة . أو أن أقرر العودة الى أسلوب السرد .. أسلوب الوصف والتسجيل .. أسلوب روايات القرن التاسع عشر ـ كما في « زينب والعرش » ، آخر رواياتي ـ ..

مثل هذه هي النقلات الاساسية ، بالنسبة لـي، في العمل الروائي .

● **هل هناك دوافع ما ، تعيها ، يمكن اعتبارها عاملا في احداث مثل هذه النقلات في عملك الروائي**

فتحي : لابد أن يكون هناك نوع من الاسباب .. ولكن ، لا أدري بالضبط . ربما وأنا أمارس لعبة الاسلوب كان عندي الوقت الكافي والراحة لممارسة هذه العملية . وعندما أضطر الى كتابة الرواية بطريقة السرد ربما لم يكن عندي الوقت أو الفرصة لان أمارس هذه « اللعبة الاسلوبية » المرتبطة بحجم الرواية .. بالظروف المحيطة .. وبأشياء كثيرة غير ذلك .

● **هل استطيع القول ، هنا أن للمتغيرات الاجتماعية والسياسية، التي عشتها على صعيد الواقـع ، اثرها في مثل هذه النقلات ؟**

فتحي : نعم .. صحيح ، الى حد كبير .. لانني عندما عدت الى أسلوب السرد كانت هناك وقفة للتعليم . وقفة للتعليم ، واعادة النظر ، أو محاولة رؤية ما الذي حدث تحتاج الى سرد ، وتسجيل مترو ، ووصف ، ولكن عندما تكون منطلقا ، أو تشعر بأنك منطلق .. عندئذ تنطلق كالطير في السماء .. تذهب الى أي أفق تريد ، وتلعب بأجنحتك كما تشاء ..

● **قل لي : كيف يبدأ عندك الموضوع الروائي ؟**

ـ فتحي : انا ، بطبيعة تكويني النفسي ، مستعد للتلقي اكثر من أي شيء آخر . أنصت ، واستمع اكثر مما أتحدث . احب أن أتأمل . احب أن أرى . طبيعة تكويني هو التذكر والتحليل . لا أتمتع بذكاء شديد . أو ربما لا أتمتع بذكاء على الاطلاق . عندي رغبة في أن أتأمل الاشياء بهدوء . وأشعر أن عندي جهازا يتأثر ، بصورة ما ، بما يدور حوله ، أو بذكرياته ، أو بما يسمعه أو يراه من حوله . هذه الاشياء توجد ، ثم تبدأ ، لحظة ما ، عندما تتراكم الى درجة معينة من الفوران ، وفي التفاعل داخل نفسي ، واجد ان لي رغبـة للكتابـة او للتعبير .. وعندئذ ألجأ الى الورق وبقلم ، فأكتب . وكما قلت لك : ان البداية هي القلم والورقة .

● **كيف تختار شخصياتك ؟**

ـ فتحي : عملية التذكر ، أو التأمل توجد شخصيات تلح علي ، أو يتكرر وجودها في تأملاتي .. وعندئذ تبدأ هذه الشخصيات بتشجيعي على أن أتعرف عليها اكثر من خلال الورقة والقلم .. فأبدأ كتابة بعض الاوراق عنها .. ثم تتحول الى رواية .. او لا تتحول ..

ـ فتحي : طبعا . وكما قلت في اجابتي السابقة : انها أشياء ، أو ذكريات ، أو أحداث أمر بها ، وتتراكم في نفسي وتحتدم .. ثم أبدأ بالتعبير عنها .

● **هل حدث ان اسقطت جانبا من خصوصيات حياتك او من حياة من تعرف من الناس على شخصية روائية كتبت عنها ؟**

ـ **فتحي** : في اغلب رواياتي يتكرر اسم «يوسف». (نعود مرة أخرى الى قصة سيدنا يوسف ، كما تأثرت بها في القرآن الكريم) . هذا أيضا يرتبط باسمي الذي هو : « محمد فتحي غانم محمد يوسف ديـاب » .

فيوسف هو جدي .

● **لكن قطعا لهذه الشخصية التي تحمل هذا الاسم وجوه متعددة**

ـ فتحي : نعم . فهذا ، فقط ، فيما يتعلق بالاسم كاسم . فأنا احب اسم « يوسف » واطلقه كثيرا على شخصيات رواياتي .

● **ماذا يهمك من الانسان حين تقدمه روائيا ؟**

ـ فتحي : كل شيء فيه . ليست هناك زاوية معينة انظر للشخصية منها .. وليس هنا تشريح للشخص بحيث تستطيع أن تختار منه جانبا وتترك جانبا آخر . انني أختار كل حياته . ولكن ، بطبيعة الحال ، لابد من التركيز على جانب معين .. التركيز على موقف الصراع .. الصراع الذي يقوده هذا الشخص، سواء اكان صراعا مع نفسه ، أو مع ماحوله .. صراعا مع القيم .. مع الافكار ، أو صراعا مع الاشخاص . أيا كان هذا الصراع ..

● **وهل هناك حقيقة واحدة تقف وراء هذا الصراع وتحركه ام ان هناك مجموعة حقائق ؟**

ـ فتحي : الانسان يخوض معركة ، وحياته صراع دائم ومستمر لايهدأ ومهما فعل الانسان فأن انصاره هو في مواصلة هذا الصراع .. وهو يعلم ان مصيره ، كفرد ، هو الموت .. وأن نجاحه هو في مايتركه من عمل للمجتمع ، للبشرية ، وللانسانية . اذا أدرك الانسان هذه الحقيقة سيفهم معنى حياته : ان عليه ان يستمر في هذا الصراع ، وانه سيواجه هذا الصراع بشكل دائم ، وأن النعمة الحقيقية في هذه الحياة هي أن يكون الانسان قادرا على الصراع ، وعلى مواجهة متطلبات هذا الصراع . وأن يعلم ، في نفس لوقت ، أن

الموت نهاية طبيعية ، وهو ثمن حياته ، وانه كلما اقترب من الحياة كلما اقترب من الموت .. وأن الموت هو الوجه الآخر لنفس العملة . وان البعد عن الحياة هو البعد عن الموت .. فاذا ستطاع لانسان أن يفهم هذا ، وأن يدرك أن انتصاره ليس انتصارا له .. عندئذ تتحقق لهذا الصراع طبيعته .

● **وفي هذا الاتجاه دفعت بالصراع في رواياتك**

ـ فتحي : نعم ...

● **قل لي هل تصنف نفسك مع الكتاب الواقعيين ؟**

ـ فتحي : اعفني من علية التصنيف .. ارجو ان يتولى النقاد هذا ..

● **لا كن هذا لا يمنـع من ان ..**

ـ فتحي : انا لم اكتب خيالا ، على اية حال .. ولم اكن رومانتيكيا .. انما انا أقرب الى الواقعبطريقتي، كما أعبر عنها الآن . واعتقد أنه من الممكن القول عنها انها كتابة واقعية ..

● **ياخذ بعض النقاد على الواقعيين مـن القصصيين بالذات طغيان العنصر السياسي على العنصر الفني فيما يكتبون ، فأنت كتبت روايات لها سـمات سياسية وفكرية فكيف عالجت هذا الامر لتحقيق الموازنة بين العنصرين الفني والسياسي ؟**

ـ فتحي : ببساطة شديدة : عالجت هذا بأني لم اكن سياسيا قط .. وأنني أعبر بالصدق عما أراه من حولي ، وعما يدور في نفسي .. وهذا هو المدخل الاول لكل ماكتبه وما أعتقد أن على الفنان أن يفعله لانني لو

بدات بمدخل آخر ، كان أقول : انني سأكتب من أجل هدف سياسي ، أيا كان هذا الهدف ، فسأكتب تحليلا سياسيا ، أو مقالا سياسيا .. أو تحليلا روائيا .. ولن يكون هذا ففنا ..

أن المدخل هو الصدق مع النفس .. الصدق مع التأملات التي تجيش في صدري . وعندما أعبر عنها واكون صادقا في هذا التعبير لابد ، بالضرورة ، ان يكون لها دور سياسي ...

● **بأي معنـى**

ـ فتحي : بمعنى انني اكتب في السياسة ، واكون صادقا في السياسة ، واكون فعالا في السياسة عندما ابدأ كفنان ، من منطلق غير سياسي .. عندما ابدأ من منطلق النفس البشرية .. عندما أبدأ من منطلق مشاعر صادقة للانسان . فمهما كانت السياسة فهي ليست مذاهب .. ولكنها ، اولا واخيرا : كيف يكون الانسان ، وكيف يعيش كأنسان ، وكيف يملك قدره كأنسان . فحين نبدأ بالانسان نجد أنفسنا في السياسة . ولكن اذا بدأنا الكتابة الفنية بالسياسة فلن نصل الى الانسان ، ولن نصل الى الفن ، ولن نصل الى السياسة ، بل سنصل الى الدعاية ، ونصل الى مجالات أخرى قد تكون لها أهميتها ، وقد تكون ضرورية . فالكتابة السياسية الباشرة مهمة .. وكذلك استخدام الاب في العمل السياسي مهم ، وله دوره .. ولكن أرجو أن نفصل بينه وبين الفن ، كما أراده ، وكما أعتقد أن له كيانه الاخر .

● **هل في ذهنك صورة عن عصرنا هذا تداورها روائيا وتعمل على صب بعض ملامحها وخصائصها في عمل روائـي**

ـ فتحي : نعم ... رؤيتي للأمة العربية ..للوطن العربي بما فيه من شخصية .. بما فيه من تفاعلات .. بما فيه من لقاءات ، على المستوى الشخصي ، كتجارب خاصة بي وكرحلات أقوم بها . كل هذا يلح علي الآن في ان أوجهه ، بصورة ما ، في كتابة روائية .. ولا ادري كيف سيكون هذا .. الا انني أعتقد أن هذا شيء لابد أن

يفرض نفسه علي ، أو على غيري من الكتاب .. لان الكثير من التطورات والتفاعلات والتغيرات تحدث .. والنقلة من الثلاثينات والى الاربعينات الى الخمسينات في أرضنا نقلة سريعة ، وشديدة التغير . أصبح اللقاء بين البشر في الارض العربية مفتوحا اكثر ، واصبحت الحركة أسرع. وأصبح تبادل الافكار اعمق ، واصبحت القدرات ، سواء على المستوى الفكري والثقافي أوعلى المستوى الاقتصادي، اكثر فاعلية .. ولاتقارن بما كان عليه الحال في الماضي ..

وكل هذا لابد أن يكون له تأثيره .. وأشعر أنه لابد أن يكون له تأثيره في ما اكتبه ، في وقت ما ..

● **بحكم ممارستك النقد الادبي اجدني اسالك سؤالا نقديا .فالذي نلاحظه هو ان فترة الخمسينات قد شهدت نموا واضحا في الرواية العربية بينما مثلت فترة الستينات منخفضا ، اما الان فالفترة تشهد مرة اخرى نموا في انتاج الروائي حيث برزت اسماء لها اهميتها في هذا الحقل كواحدةمن المنتجين ومن خلال تتبعك النقدي ايضا الى شيء تعزو هذا ؟**

ـ فتحي : هذه الظاهرة مرتبطة ، في رأيي ، بملتقي العمل الروائي .. بالقاريء . لان العمل الفني لايمكن بالفنان والعمل .. انما هناك عنصر ثالث لابد منه ليكمن به هذا العمل أو ذاك ، وهو المتلقي (القاريء،أوالمشاهد). فاذا لم يوجد ، فان العمل الفني لايكمل ..

ان وجود القاريء ، بالنسبة للرواية ، ووجودفرصة اكبر للقراءة هو العامل المؤثر . ولكن في الفترات التي ذكرتها كان هناك من يكتب الرواية .. ولكن عملية النمو والتصاعد مرتبطة بالقاريء ، وبوجود الظروف التي تتيح له أن يقرأ ، وباقباله على قراءة الرواية .

ـ فتحي : أعتقد أن القاريء هو العامل الاكثر فاعلية في هذا ..

ـ ....

ـ فتحي : نعم .. بكل تأكيد ..

فتحي : ان القاريءتقبل روايتي وقرأها .. تقبلها وقرأها عندما نشرت مسلسلة في مجلة .. وتقبلها وقرأها عندما نشرت في كتاب . وفي قبوله هذا تشجيع لي على الاستمرار في الكتابة . ومامن شك في أن هذا هو العامل الاساسي .

ـ فتحي : مع توفيق الحكيم ، مثلا ، كانت الصلة من خلال التعرف على أشكال جديدة في الاساليب ، وفي نماذج الكتابة . مع نجيب محفوظ كان التعرف على الواقع المصري ، وتاريخ القاهرة ، والنماذج الشعبية . أما من خلال كتاب مثل « يوسف ادريس » ، فقد كان للمناقشة ، كما كان للصداقة الشخصية واللقاءات اليومية تأثيرها ..

اجمالا يمكن القول : انك تعيش في مجتمع فيه مجموعة من الكتاب والادباء .. وهناك نوع من الصلة والحوار المتصل بينك وبينهم .. وهذا ، الضرورة ، يؤثر على طريقتك في التأمل ، وفي تناول الموضوعات ، بصورة أو بأخرى .. ولكن تحديد هذا التأثير تحديدا واضحا ودقيقا عملية صعبة .

ـ فتحي : لاشك ان بعض هذه التجارب تحمل رؤية جديدة وجريئة .. ولكن الاسلوب المتميز لكاتب أو آخر في هذا الجيل أمر غير متحقق . فأحيانا يشوبه اهمال لا أفهمه في أستخدام اللغة العربية . **وهذا يذكرني بكلام الدكتور طه حسين ولومه لنا لاننا كنا لانجيد استخدام اللغة العربية . ولست أدري هل هناك تطور يحدث في طريقة استخدام اللغة العربية ولا نستطيع الامساك به .. أم أن هناك اهمالا متزايدا في استخدام اللغة العربية ؟ ..**

هذا الامر يحتاج الى مراجعة أدق لكي أقول فيه رأيي .

قصص

سريران

صلاح الانصاري

قال الاول بعد ان ضرب كفا بكف وسط دهشة توزعت معالمها بين قسمات وجهه ونبرات صوته

- اهنئك .. تجربة رائعة

اضاف الثاني بانبهار

- حلم ، كم حلمت بشيء كهذا

عقب الاول

- فعلا ، شيء لا يعاش الا في الخيال

اما هو فقد اسند راسه على ظهر الاريكة ووضع ساقا على ساق مستسلما لاسترخاء تأملي .

((المطر الغزير يرشق المهرولين بالسيل والثلج ، ماسحات الزجاجة الامامية للمركبة لا تؤدي واجبها على اكمل وجه ، تراقصت امام ناظريه سترة زرقاء فوق تنورة رمادية انخرط من تحتها ساقان متعثران ، تردد لحظات ، ضغط على المنبه مرات متتالية ، التفتت نحو مركبته ، لم يتبين معالم وجهها ، وبلا ارادة منه حاذى الرصيف ، توقف على بعد مترين منها وقال في نفسه ((هكذا يفعل الاخرون)) . تأملها وهي تدير مقبض الباب ، تجلس الى جانبه ، كانت ضربات قلبه تطرد ، تتسابق بشكل لم يعهده من قبل ، يداه ترتعشان على المقود ((اول مرة افعلها في حياتي .. كيف اتصرف ؟)). وقطع صوتها حديثه الذي لم يسمعه احد ، رد على تحيتها باقتضاب حار فيما سيضيف عليه ، صففت خصلات شعرها الاسود الطويل وقالت بتأفف

- الجو فظيع
- فعلا

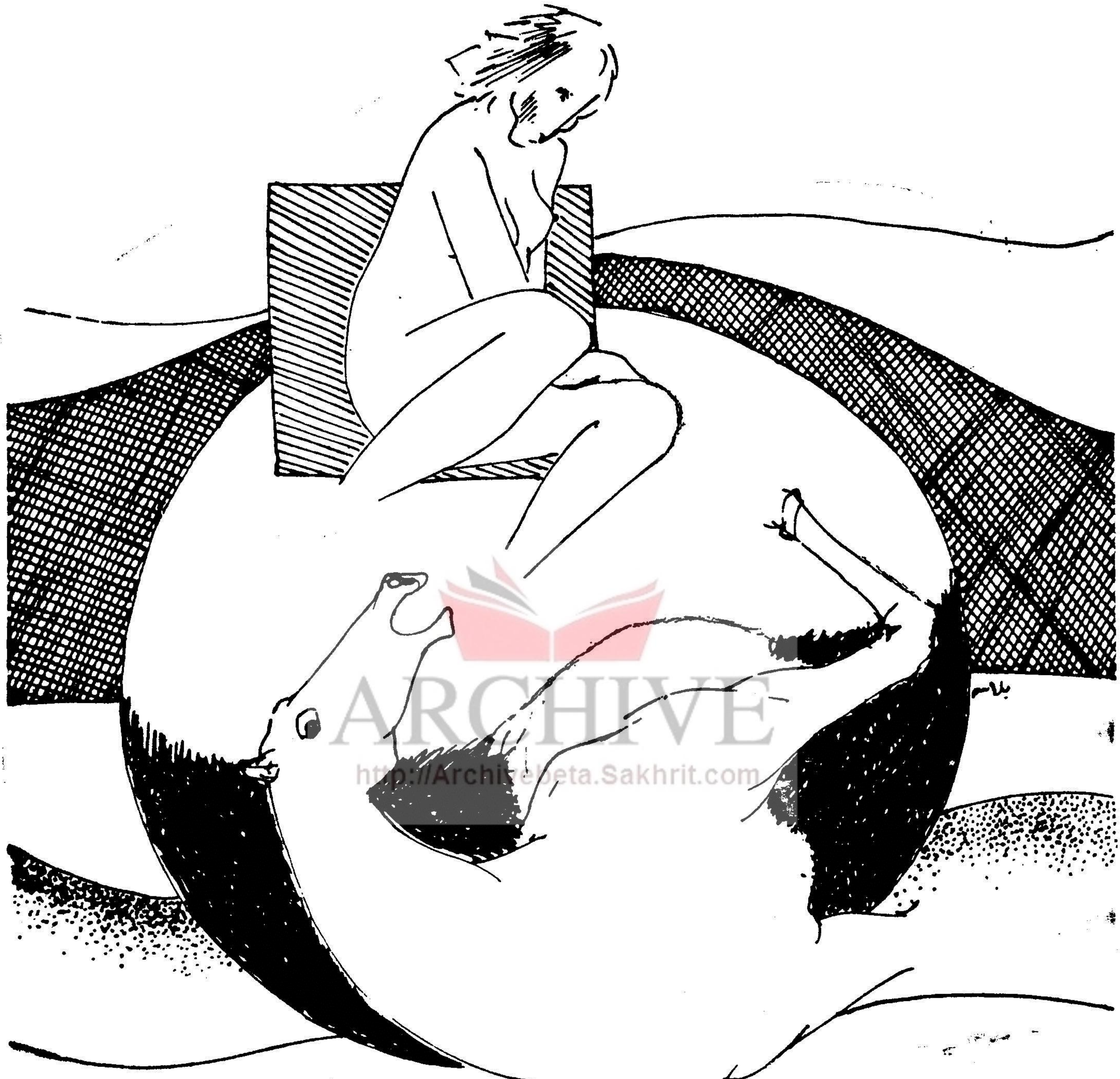
قالها دون وعي ((أأقول اين تصلين .. لا لم اذق طعم امرأة في حياتي .. يجب ان لا اكون غبيا هذه المرة ايضا .. ماذا افعل لو صرخت ، اقول لها لماذا صعدت اذن ؟ .. قد تضربني ، قد تقلب الدنيا ، قد تصيح بي . نذل .. جبان ، ولكن لماذا هذا الصمت ؟ يجب ان اتحرك ، الصمت لا يخدمني ، لماذا اهول الامور .. كيف اتخلص من عادتي هذه .. كيف ابدأ اي حديث .. لا اعرف .. يجب ان اعرف .. يجب ان اتحرك .. اول مرة تصعد معي امرأة .. تحققت امنية راودتني طويلا .. أأضيعها ؟ ابدا .. ابدا ..

- الجو جميل
- جميل !! ..

قالتها باستنكار اشرقت له اساريره

- الا تحسين بلذة قهرنا لغضب الطبيعة ، انظري الناس ، فئران مذعورة تحلم بالوصول الى جحورها ، ونحن ، نحن هنا ، الزجاج مغلق ، نخترق الشوارع في جندول من جناديل البندقية، نسير على مهل واطارات السيارة تصنع لنا شلالات جانبية ، رجل لا يعرف المرأة التي بجانبه ، امراة لا تعرف الرجل الذي بجانبها ، لا يسألها عن اسمها ، لا تسأله اى شيء ، تشدهما لحظة يعيشانها ، يريدان ان لا تفلت منهما ، يصنعان طقوسا خاصة بهما ، تجربة تبدأ بشكل غير منطقي تنتهي بشكل غير منطقي
-

قالت عبارتها مقاطعة اياه التفت نحوها مبتسما



- انت تكتب شعرا ؟ .

احس بصداه في نفسها

- ايهمك هذا ؟ .
- لا

فاجاه الرد ، تمهل قليلا وقال

- اني خريج القسم العربي منذ سنوات
- العربي !!

سالته عن بعض الاساتذة ، اجاب بتحفظ عن البعض ، اطنب في قسم اخر ، وعندما تطابقت آراؤهما قال لها

- اذن لي عندك جائزة طالما اتفقنا اكاديميا .

عندما قالت له :

- لك ما تشاء .

تاملها ، الشعر اسود طويل ، قسمات سمراء مترعة بالحمرة والحياء والرعونة ، الكتب الراقدة بهدوء على فخذيها ، اصابع اليد اليسرى ، خاتم الزواج . احتلت الخيبة الكبيرة عقله وقلبه) .

قال الثاني
- الم تعرف حتى اسمها ؟
اجاب :
- ولم تعرف حتى اسمي .
قال الاول :
- غبي
قال الثاني :
- على الاقل اعرف مدرستها
أجابهما
- نفذنا اتفاقا عقدناه
- غبي .
كرر الاول واضاف الثاني :
- طيب ، حدثنا بالتفاصيل الاخرى
- ليس الان .. ليس الان
كانت ملامحها تطوف تحت جفنيه فاستسلم لخدر لذيذ .

(٢)

تخلصت يداه من الحمل الثقيل بعد ان وضع الاكياس بكل اناة على الدولاب الصغير المجاور للسرير ثم طبع قبلتين رتيبتين على وجنتي زوجته .
- كيف الحال ؟
- كما عهدته من قبل .
اجاب مواسيا :
- ابدا .. الدم يتصاعد في وجهك .
- لقد مللت ، سبعة اشهر وانا على هذا السرير
- تحملت الكثير ولم يبق الا القليل .
ثم اضاف مغيرا وجهة الحديث
- لقد جئتك ببعض الفاكهة ، ساحضر لك شيئا منها .
وترك كرسيه ، لم يبال بكلماتها وهي تعاتبه على كثرة جلبه للفاكهة وقطعة المر الطويل في المستشفى ، عندما قضمت التفاحة سألته :
- لم تات البارحة .
- اشغال .
اشغال ، كررها في نفسه ساخرا وطافت في مخيلته .

(الجوربان الطويلان المتدليان على حافة السرير تركا اثارهما على الثلث الاول من الفخذين الاسمرين . اصابعه تتحسس الفخذين بنشوة عنيفة ، الفخذان الرشيقان اللذان لم يعرفا الخطوط المتشققة للمراهنة ، ضياع مأخذه) .

- أكلما تاتي للمستشفى تجلب معك صمتك ؟ .
افاق على صوتها وقال بهدوء :
- متعب
ثم رسم على شفتيه ابتسامة بلهاء . قارن بين الامرأتين ، الوجه المتالق بالعافية ، الوجه الذي اكله المرض . غمره فيض من الحنان نحو زوجته ، لم تصدق صاحبة الوجه المتالق بالعافية صبره لسبعة اشهر وانها المرة الاولى .

(بينما كان راسها فوق صدره العاري ، رفع الكأس الى شفتيه
- انت تسكر كثيرا
- ولا يهمك
- لا .. يجب ان اجعلك تترك الشرب .
- لو قدرت على هذا ، ستكونين اعظم امرأة في العالم)

- مللت الرقاد يارجل وانت تصفن في وجهي ، حدثني ماذا فعلت امس ؟ .

تاملها بهدوء عميق مفعم بالحب ، طعم الندم مر في الحلق .
- ليس الموضوع موضوع امس ، كانت مشاغل ولكن انت !! .. انت الحبيبة التي توجتها بعد غمار كل المعارك التي تعرفينها وهكذا صرت أما لاطفالي . كم ضحيت لاجلك ؟ .
- وكم ضحيت لاجلك ؟
- اعرف هذا .. اعرف هذا .

(عرض عليها الزواج
- مجنون انت ، عمار تتمناه كل النساء .
اجاب منفعلا
- من عمار ؟ .
اجابت
- هكذا التقينا ، دع عمارا ، انه اسم مستعار لزوجي ولن اعطيك اي اسم لي .
كان راسها بندول ساعة وشفتاها المزمومتان ترفضان انطباق الشفتين الاخريين .
- سالطخ ملابسك بالحمرة) .

- انتبه ، لك عندي مفاجاة .
قالت الزوجة .
قال الثاني :
- استطعت ان تفعلها اذن ؟ .
أجاب :
- ستترك زوجتي المستشفى بعد اسبوع .
هلل الثاني .
- اهنئك على المناسبتين .
- اتدرون لماذا خانت زوجها ؟ .
اجاب على استفسار زميليه .
- انه ابن خالتها ، عاشا معا في بيت واحد .
- تسقط مشيئة الاباء
هتف الاول :
- عاش الجناة
هتف الثاني وضحك الجميع
- أراك حزينا ؟ .
أجاب على تساؤل زوجته :
- انت كل شيء في حياتي ، لقد تهدمت ، الا تعرفين معنى تهدمت، انت لا تدرين ما اعانيه .
دمعت عيناها
- لماذا تبكين ؟
- كنت انا في عونك ، وانت تراني الان .
مسح دموعها ، كابد من رجولته ، احس بالانهيار التام
- ارجوك .. ارجوك لا تبكي ، انا متعب ، ساسقط اعياء .
لكن عينيها ... غرقنا في ملامحه .
- ضع راسك يا حبيبي على كتفي .
تملك لحظات قوة ، شتم ساعات الضعف ، طبع قبلاته بقوة على الجبين ، الوجنتين ، الفم ، الرقبة ، ضحكت الزوجة .. قبلات اخرى على الرقبة
- لا .. لا ..
قال زميله :
- حلم ويا له من حلم لذيذ .
اجابه فورا :
- خطا .
قال الثاني :
- على كل ، هو خطأ لذيذ
أطبق جفنيه على وجه زوجته واكتفى بالصمت دون ان يعلق بشيء .

تأملات في سيرة خاصة

لطفية الدليمي

قال (أ)

ـــ رغم ثقتي بأنني غير ملزم بتبرير موقفي من قضية السيدة (....) لكني سأحكي لكم عنها ..

ثم استدرك :

ـــ الا اذا كان الامر يثير غضب البعض .

فوجئت بعض الوجوه وتفحصته أخرى بارتياب فيما اكتست البقية بتوقع أقرب الى الفضول .

قال أحدهم :

ـــ أنا سلبي تجاه كل ما يحكى او يثار .

وعلى اثر ذلك عمت المكان سكينة باردة .

مم اتأكد تماما من تصميم (أ) على منحنا اسرار الحكاية .

فقلت بحماس :

ـــ لا عليك .. احك

فوجىء (أ) برغبتي ،

وبعدها اصابت عدوى الحماس آخرين فأعلنوا عن رغبتهم في السماع .

انصرفت عيناه عنا بعد ان حدق في الاوجه قليلا ، وبدا كأنه يرى اشياء لا نراها ، ويستذكر مادة حكاية اخرى غير التي أعلن عنها .

وطال صمته : حتى خشيت ان لا يتكلم .

تغيرت العينان الباسمتان وابتعدتا عن الحاضر منغمرتين بنور خفي .

أخذت ارقب تتابع الاشياء في بريقهما المشتعل صدقا فوجدتهما تمتلكان قوة استثنائية في استحضار الماضي بأحداثه واصواته في لحظة واحدة فريدة .

انصت الاخرون الى صوته المبثوث عبر الكلمات المتداخلة مع المزح الصغيرة الفاتنة والتي تميز حديثه بحيوية نادرة .

وتابعت انا نسيج الصور المتشابك في الحدقتين الهاربتين صوب الماضي المستعاد ، وبعد قليل اختلطت امامي الازمنة .

كان (أ) يتحدث عن الماضي قريب جدا ، بينما كنت اغور في الذاكرة أعمق وابعد صوب أشرعة الطفولة المطوية في الاحداق .

امتلأت بغيض الازمنة واصبح عسيرا انتزاع الوعي من هذا التشابك المذهل الذي يمثل أمامي .

قال صوت (أ)

ـــ شهدت الامر بمحض صدفة عابرة في البدء،ثم انحزت لفضول دفعني للتعرف على أخبار السيدة(....) تخدر الآخرون بلذة الحديث عن سيدة غريبة هبطت الى مدينتنا فجأة ، فانجذب اليها جمع من الشعراء وكتاب الخواطر اليومية ومتابعي الاحداث الذين أدمنوا التردد على مراكز الثقافة في مدينتنا .

(لم تكن عينا (أ) تستذكرانه فقط ، انما كانت ذاكرتي تنشط هي الاخرى وتغوص في عمق الزمن الذي صنع طفولته التي عرفتها :

فأراه صبيا شجاعا ، كثير المآثر ، يطبق شفتيه على زهرة كالوطن ، يتذوق فيها طعم الحزن البشري الهائل ، فيستيقظ فيه الشعر ، ليفجر قصائد كالرعد ، تشتعل بظمأ التاريخ ، وتحفل بالمخاطر ، ثم يطلق قصائده سحبا فوق سهول نسيها المطر قرونا .

أراه يدرج في أزقة مدينة دينية تكاد تطوقها اذرع الصحراء ، وتغطي اقدامها بالرمال ، ثم تبدأ أقاليم الماء

بالظهور ، فتلوح بحيرات مالحة ، ثم انهار تمد أعناقها بمحبة تروي امتداد الارض الظمأى .

ممن غضون المدينة الظمآى تنهض قامات المآذن الساحقة مشرئبة نحو السماء . ومن ضمير المدينة وذاكرتها تنبثق اصوات الماضي :

— صليل سيوف المقاتلين ، استغاثات الظامئين الذين حرموا راحة الماء لحظة الاحتضار ، وقد خذلتهم وعود الذين تحللوا من كل عرى الصدق ووشائح الدم .

استغاثات الظمأى تلف جو المدينة طوال ليالي الحصار الذ يكابده الشهداء الاوائل ، تدوم الاصوات على مدى اشهر الطقوس والاستعادة . تأخذه الاصوات من ظمأه المنسي نحو عشق الماء . وتفتح عينيه على مرارة العطش عند حدود الشهادة .

تحكي له عن تاريخ «مجرح» بالخيانة ومشوه بالخذلان عن جثث جفت ظمآ ، ووجوه اكلت الحجر والرمل ولم ترنو هنا تنهض صحراء مثل نسر يفرش جناحيه ، ويتأجج قيظ ويشتعل جفاف ، وعلى المشارف ماء بوجود مياح نهر يفتح اذرعه السخية لمن يشاء)

على النافذة امامي انسدلت ستائر بلون مياه البحيرات واستحوذت نقوشها البراقة على نور الشمس المتسلل من النافذة المقابلة ، والى اليمين منها كانت مدفأة تكدست فيها أخشاب توت لم توقد نارها بعد .

قال صوت (أ) :

— وهناك تفاصيل كثيرة اطلعت عليها عندما استلمت خطابا من مجهول ، لم اجد سببا مقنعا بدعوه لارساله الي سوى امكان حدوث مداعبة او معابثة خبيثة من احدهم قصد بها زجي ضمن مجموعة السيدة (....)

استفزني صوت احتكاك عود الكبريت وومضة ناره عندما أشعل احد الجالسين لفافة تبغ .

اغمضت عيني وفتحتهما على يده تسقط علبة الدخان فوق زجاج منضدة أمامنا .

امتلأت الغرفة بصوت (أ) وعدت لا استطيع التمييز بين ما هو حاضر محكي وما اصبح ماضيا .

قال (أ) : انا أهاب الماء واعشقه حد اللعنة ، واصابتني حيرة : هل سمعت تصريحه هذه اللحظة ، ام استرجعت صوته من ماضي ينهض للتو ؟ ولم انجح في معرفة الحقيقة .

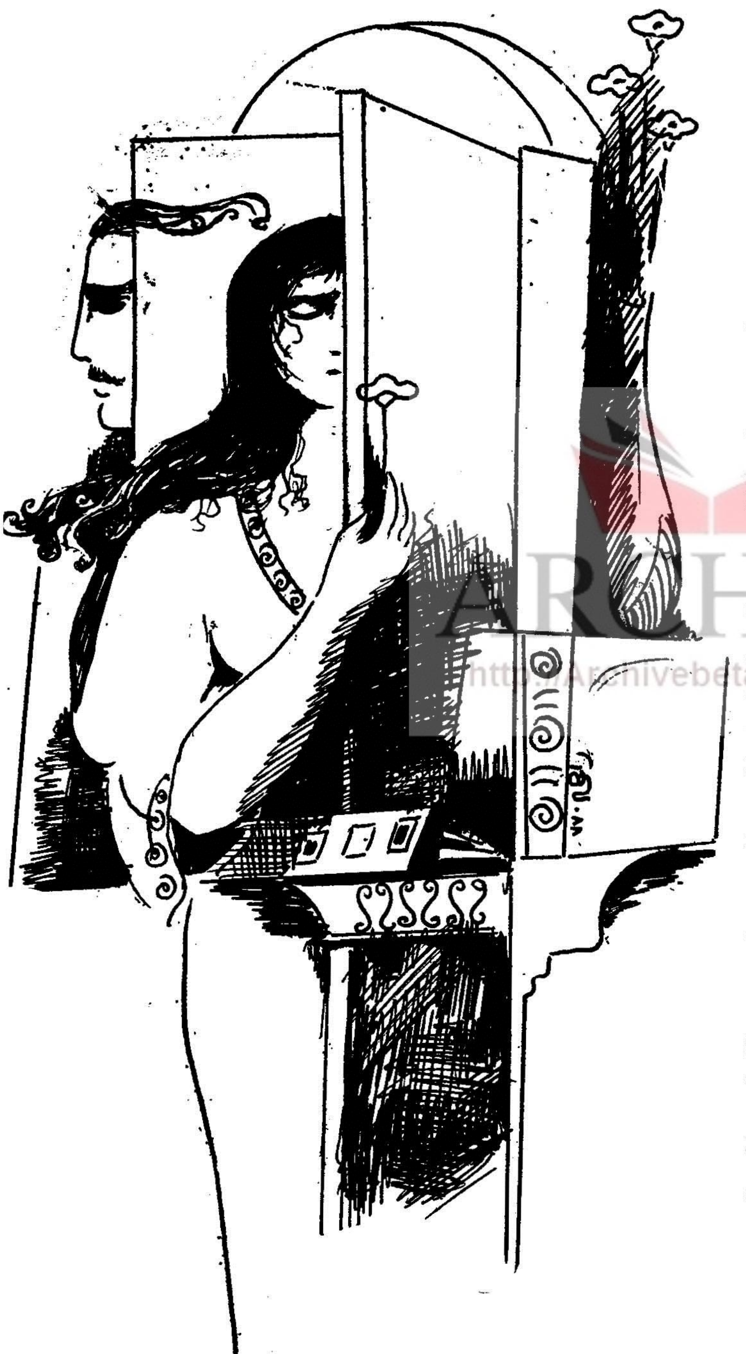
ثم قال (أ) أعلنت مراكز رصد الظواهر الغريبة حدوث اهتزاز وعطب متواصل في اسلاك الهواتف في مناطق المدينة .

قال الذي اشعل لفافته قبل قليل :

— الهواتف تعطب كثيرا .

قال (أ)

— ولدى البحث والتقصي توصل الباحثون الى معرفة العلة .



فقالت فتاة ظلت محتفظة بصمت محرج حتى هذه اللحظة : ـ

ــ المطر او الجفاف او عبث الرياح .

قال (أ)

ــ تبين ان لوجود السيدة (....) علاقة وثيقة بالامر فلقد استطاعت نتيجة قدرات معينة لديها .

ووضع خاص مشروط بوجودها الانثوي ان تحدث هذه التأثيرات كلما تحدثت الى احد الرجال المأخوذين بسحرها .

قال الذي يلتهم الدخان بنهم .

ــ أهي جميلة الى هذا الحد هذه السيدة ؟

ورد (أ)

ــ رغم توفر عنصر الجمال فانه لا يضفي قيما اخرى اكثر مما هو مطلوب منها ، اذ يكفي حضور الانثى الذي تمتلكه وتصر على ان يكون جسرها المؤدي الى ضفاف الرجال .

(كان الظمأ التاريخي المتحجر في الخلايا ، يدفع بفتيان تلك المدينة الى اعتناق عشق الماء ، صحراء قائظة جافة ، وماضي تتنازعه الاحزان .

كان هو وجودا يضج بهذا العشق ويخش الانسياق وراءه حتى النهاية ، وكلما اشتد اغراء النهر ، واشتعلت الرغبة وجد في داخله مقاومة معاندة ، لهذا الاغراء وتلك الرغبة .

حتى اذا تصاعد هجير الصيف ، أصبح التحريض عذابا وغدت تجربة السباحة في النهر مغامرة ، فتـــرة باهرة .)

قال (أ) الماء مبرر لاقامة الجسور بين الاشيــــاء والضفاف ، كم اتهيب الماء

استفقت من غيبوبة التذكر :

هو لم يحك هذه المرة عن الماء ، ولم يتكلم عن الرقاد فوق حمى الرمل والحص ، وعن الاجساد التي تتضور جوعا وظمأ ، ولم يحدث عن السماوات المجدبة من نجومها في زمن الطفولة المناضلة ، انما كان ذلك يتجول حوله . ويهب كالعاصفة في ذاكرته ــ وهو يتحدث عن السيدة (....) وما جرى لبعض رجال مدينتنا معها .

لم يدر بخلد احد من الحاضرين انني كنت اتلقى احاديث عن الانهار والقمح الاخضر في حقول الصبا ، او التلال المعزولة خلف المدن المحاصرة ، والخبز المخبأ في جيوب الامهات وهن يتجولن في المزارع المنهوبة .

كان (أ) يستحوذ على حواسهم بسحر حديثه الذي يسقط في القلب ، وحضوره الذي يشبه مطرا منهمرا سخيا .

وكنت استحوذ على ماضي الكلمات الذي يتراءى لي خلف العينين الصادقتين ، وكلما مض في حديثه ، كنت اصطاد الظلال الخفية المتصاعدة من زمن طفولته ، وصفاء الاعوام المجنحة بالحلم .

قال (أ)

وفمه يلتقط احرف الحكاية بصوت هادىء

ــ كان الرجال مجموعة تؤلف بينهم انواع من الاحتياج والظمأ ، وأتت هي : نبعا يتبرد عند فوران مائه الظمأى والمتعبون ، وادركت هي ذلك ، فسخـــرت اسلحتها ، ومنحت كل واحد املا بالاستحواذ على قارة أنوثتها التي تبدو مباحة وغير متماسكة .

وتجمع حولها كل الذين اذلتهم الصبوات التي لم تطمنها زوجة ريفية ساذجة او امرأة بيتية صامتة ، حطو الرحال عندها محملين بأطياف براءة قديمة ، ورغاب بحجم الانتقام ، يقدمونها على مذبح الانتماء اليها .

كان احدهم يقاتل بضراوة صامتة خرساء ، ويتلبس دور فارس يحارب القبيلة من اجل امتلاك الحبيبة ، فلم يظفر ببغيته وخذلته الاثنتان ، فلا الحبيبة تمنحه فيء الرضا والرخاء ولا القبيلة تجيزه بعد ان اشهر سيف التمرد في وجه اعرافها .

كان يقتحم ركنا قصيا اتخذته الجماعة ملاذا في حديقة ناد ، ويبدأ بالقاء الثقالات التي ينوء تحت ضغطها ويصلي صلاة وثني مكتوف عند عيني السيدة (....) بينما تواصل هـــي تجاهلها المقصود ، فيتفصد جبينـــه بعرق بارد وينحني متسولا كل دموع المدينة لعلها تغيثه.

(في الصيف ، يقيم الفتية للمياه اعراسا ذات طقوس ثم يعاشرون عنفوانها ونكهتها ، فتهب اجسادهم حكمة المعرفة وصلابة المخاطرة ، وتمنح جلودهم دكنة حارقة تذكر بلون الطمى الناضج المتصلب .

يصوب الفتية نحوه عيونا تفرز التحدي في نظراتها ولا تمارسه لاحترام خاص يحملونه له ، واحتفظ الفتية بتحدياتهم سرية صامتة ، فضاعف ذلك من احساسه ، بالعزلة والحزن .

ود لو يسمع كلماتهم المتحدية ، لو تنطلق هذه الكلمات فتصيب اعماق غضبه المتكدس ، وتفجره فتهدأ النفس وتجد سكينتها في المواجهة الحقيقية .

لكن الكلمات لم تضل طريقها وبقيت سجينة في الاحداق المتربصة .

ذات صباح فكر الفتى ان يكسر جدار التحدي فحشر في دمه كل عنفوانه ليطلق مفاجأته في خوض تجربة الماء .

ــ ان خوض تجربة تفشل وانتهي معها غرقا ، خير لي من الاحتراق اليومي في الحـاح الـرغبة وذل التحدي .

وان انتصرت ، سأضيف الى فتوتي قوة التصدي للمراهنات .)

قال (أ)

وبدات السيدة (....) تحتوي الحاضرين بمزاياها لاغية كل قيمة اضافية مكتسبة لوجودها المتحضر ، تصر على الاستجابة لنوازع ذلك الجزء التالف المهان من

روح المرأة ، ذلك الجزء الذي يمتثل للمقايضات ويحني قامته للربح .

وينهض الفارس المقاتل ولا ينظر الينا ، يقف ثقيلا محاصرا برداءة الخمر والدموع ، يترنح ثم يصطدم بحافة المائدة المكتظة بالاقداح والخمور فتتساقط الاشياء محدثة جلبة خاصة يميزها رواد النادي لكثرة ما اعتادوا على امثالها . وتنسكب اطباق المشهيات وكؤوس الخمر على ملابس الرجال المتحلقين حول المائدة ، يضرب المائدة بقبضته ثم يقعي امامها ويسقط رقما تضيفه السيدة الى قائمة سرية مخبوءة في دفتر الارباح .

(كان في صوت (أ) قوة الصدق وقدرة الاقناع ، وكانت حاسة رصده سليمة تماما لموقف امراة حلت في مدينتنا النصف محجبة ، النصف ناهضة ، حلت كأنها مخلوق غريب هابط من كوكب مجهول ، اعتاد أهله العلائق الحرة يمارسونها دونما أستار او مخاوف

وكان الوضع يبدو متناقضا تماما كما وصفه (أ) رغم دقته ، فقد تبين ان ليس هناك ما يؤلف بين السيدة والمحيطين بها ، انما كان هناك ما يفصلها عنهم ، كانت سدود من ازمنة وتحولات كبيرة تقف بينها وبينهم وكانت تبذل جهودا مضنية للاقتراب من عالمهم ، متخذة شتى الوسائل : الاحاديث المعرفية ،الغنج ، التواطؤات ، فيحدث نتيجة كل هذا ان ينظر كل (هو) الى (هي) الجسد المجرد ، ويعريه من كل قيمة انسانية ، فيبدأ بتجريدها من احاديثها التي اطلقتها ، وثقافتها التي اكتسبتها ، يعريها من متاعبها وعلاقاتها بعملها وزمنها ومكان وجودها ويستبقي (هي) الانثى ، الفم والجسد والتنهدات ، هي القابلة للامتلاك .

وهي تكتشف ذلك منهم ، تزايد على اكتشافها ، وترسم ما يشبه علامة الرضا فوق الجبين ، متواطئة بذلك ضد كل ما اكتسبته من قيم طوال العصور .

(امتزجت بقايا كلمات (أ) بأصوات حفيف الاشجار واصطفاف سعف النخيل وعويل السفن النهرية الصغيرة المحملة بالنفط والتمر والحبوب ، وكان يقف على الشاطىء يتأمل الماء المتوغل في الاجراف ، نشوان بما يرى ، يبحث عن لون الماء فيجده متحولا متبدلا حسب درجة اعتكاره وعنفوانه ، وحسب لون القعر في كل بقعة . وفي الغالب كان لون الطمى حاضرا في كل مكان يشي بخصوبة وافرة .

يخيل اليه انه سيهوى نحو الماء مرغما فيتماسك ويتصور ما سيكون عليه اللقاء الاول مع رهبة الماء .

يتصور نهاية التردد او يرى نهاية المجازفة ، كيف يلتقي الجسد الفتى بعنفوان النهر ؟ .

هنا عند مرس السفن يكتسب الموقع امتيازا خاصا ، فوجوه الصحاب المتحدية تتجول من الصباح حتى المساء تتفرس بصواري السفن وطيور الماء والاسماك الصغيرة اللائبة .

ووجوه عمال التفريغ الحفاة ذوي الاقدام الغليظة ، المخددة المكسوة بالطين ، ووجوه نوتية السفن الصخابين المرحين ، ملقاة على ارائك المقاهي النهرية البائسة ، المتدة حول المرس .

امام التحدي الاكبر لشجاعته ينبغي توفر الشهود ، هو هارب من وضع مشوش محاصر بالضغوط نحو مغامرة تبدو في نهايتها ظلمة الموت وهو يكره ان يموت مبكرا دون مأثرة او مغامرة .

وفي هذا المكان تبدو فرصة الانقاذ متاحة ان هو اشرف على الموت غرقا ، فهنا ملاحو سفن مرحون واقوياء وسقاة شاي وقهوة مرة وشهمون وزوار اضرحة مقدسة انقياء محملون بالنذور والادعية .

ارتجفت أضلع الفتى ، ولم ينظر نحو احد لمح في النهر سطوع الشمس ودفئها ، ثم سمع وجيب قلبه الذي اخذ يتزايد امام الخوف من المجهول المرتقب لم يسمح لمزيد من الخوف بالانتشار في الخلايا ، سمع الاستغاثات مرة اخرى ، وانين الوجوه الشهيدة وتأمل قدميه الغائضين في رطوبة الرمل ، ثم نزع ثوبه فجأة والقى بجسده في الماء . . .)

انتشرت صورة السيدة في الجو مثل المناطيد الصغيرة وتفجرت لتتساقط بقاياها ورمادها بعد ثوان ، فوق الاوجه المخيبة المستلقية وفوق الانهار المضطرمة الخالدة والارض والاشجار

تحسس الرجال البقايا والرماد ، وصنعوا منهما احداثا متشابة وتعليقات كاذبة .

كان (أ) يثبت لهم ولها ولنفسه بالاحرى امتيازه الخارق بعدم انجراره وراء خرافتها ، وكان يقفز فوق تواطؤاتهم نحو ضفاف آمنة مشيعة

ويمضي الآخرون في تمسكهم بهذه الخرافة يصوغون من ظلالها الهزيلة مغامرات وحكايا يحولونها فيما بعد الى منجم يغترفون منه قصائد مسطحة فارغة وقصص منخورة بالادعاء .

امتلأت الغرفة برطوبة خانقة ، فنهض (أ) شامخا واشعل النار في خشب التوت المنتظر ، توهجت النار في جفاف الخشب وطقطقت قشور الاغصان فتطاير الشرر منها .

عاد (أ) الى مكانه وعيناه شاخصتان نحو السماء البعيدة المتدة خلف النهر ، والمدينة ودخان المصانع الناهضة ، كان صوته يلف المدينة محمولا فوق غيمة من الكلمات ووجهه متفتح على لون التحدي ويقظة البسالة

عندما جلس (أ) .. سأله الرجل الذي كان يدخن والذي اعلن منذ البداية انه اكثر الحاضرين سلبية تجاه ما يمكن او يثار

— اراك ختمت ، الا تحدثنا عن السيدة .. ؟ ؟

قال (أ)

— الم يشبع فضولك كل هذا الحديث ؟

قال :

ـــ لم اتعرف بعد الى ملامح شخصيتها .
رد (أ) بصوت محايد :

ـــ هي يا سيدي رغم كل شيء ، عربة لا تصل الى مكان ، وهي من عرف مدينتنا غابة استوائية مكتظة بالنداءات والظلمة .

وفي عرفها ، هي عاصفة قادرة على اغراق سفن الرجال في بحارها المضللة .

وكلما حاورها احد اكتشف مدى قناعتها بأن اعتى الحصون وأصلب المقاتلين يسقطون امام رفة اهدابها او استرسال ضحكتها الممهورة بالهوى .

وعندما يقتنع احدهم بهذا ، تبدأ السيدة بممارسة نوع من التحدي لكل ثوابت الامور التي يؤمن بها هؤلاء الرجال .

كان كل رجل من المجموعة ينفي عن اعتقاده احتمال ان يكون مخدوعا ،ويوهم نفسه بأنه المنتصر الوحيد ، فتزدحم على وجهه الانفعالات الرضية :

فها هي امراة فريدة مميزة تنشد اليه هو الريفي الاتي من عمق الشرق ، المنذور للجدب والاحتياج الا يدعي . وكان يغبط نفسه لمغافلته الناس والزمن وسوء الحظ .
والزمن وسوء الحظ .

وتمضي السيدة (....) تتلبس امامهم دورشهرزاد مفجرة خرافاتها الشهية كل ليلة وفي حسبانها ليس تأجيل القتل المسلط عليها ـ بل مصادرة الشرط الانساني للمحيطين بها عن طريق المساومة بالعواطف الباردة الكذوب
سبحت الغرفة في دفء النار الذي اختزل الرطوبة وأنعشنا ، ومنحنا صوت الشرر المتطاير من الحطب احساسا بجو الغابات الغامض الذي لم يكتشف بعد .

خلف النوافذ شرعت المدينة تستسلم لكسل آخر النهار وغلالة من غبار ابيض تتصاعد فوق النهر العظيم، والابنية الرمادية والمآذن المنتصبة والقباب الزرق ، ويتضاعف اللون الازرق في الستائر المتدلية مختلطا بزرقة قباب المساجد .

احتضنته نعومة الماء، المنساب حول جسده حرك الذراعين والساقين ، وتلذذ بالحنان الدافق المتسرب اليه من أمومة الماء ، اكتشف اللحظة انه سعيد ، وانه قادر على الاستمرار ،فاتجه يضرب بذارعيه وساقيه جسد الماء متوغلا نحو منتصف النهر ، حيث الاعماق البعيدة والاسماك والكواسج والاحلام ، أمامه كان القدر والعاصفة والمجهول ، وخلفه السفن والشهود وطيور الماء ودخل الشواطىء وعباءة الام وادعيتها اليومية ، احتوت الشمس النهار وغلف السماء غبار صحراوي بلون القمح ومضت الذراعان تعانقان الماء بنشوة واصرار اقتربت سفينة صوب المرسى حرك الفتى ذراعيه وحرك الساقين فاكتشف ثباته في موقعه من الماء .

كان محرك السفينة يدفع بتيار صاخب من الماء في الاتجاه المضاد . فيقذف بالفتى صوب سورة مائية عاتية ، اخذ يقاوم عنف الموجة وهي تحتويه بوحشية .

ضاعت النشوة ، ودنت رهبة الفشل والموت،خارت قواه المتحدية قليلا ورأى الموت يحيق به من كل صوب واظلمت الشمس ، ثم هاجمته دوامة ماء متحركة فسحبته نحو السفينة ، أحس بالخذلان لثانية . ثم استجمع قواه المختزنة للتحدي وناضل من اجل ان يبقى عائما لا تسحبه السورة نحو الاعماق الموحلة المظلمة ، رأى الشمس تميل والافق يتسطح والضفاف تلتوي ، فراح يثب في الماء وقد كلت ذراعاه عن ضرب الماء ، ثم اطبق على عنقه شيء ثقيل جعله يفتح فمه عن آخره وفي جحيم صراعه قال لنفسه .

ـــ لاصرخ ـــ

وفتح فمه فلم تنطلق حتى آهة .
فرفع ذراعيه بكل ما تبقى لديه من قوة ثم اسقطهما بسرعة نحو الماء .)

سبح صوت (أ) القوي الذي لا يستسلم للانواء في دفء الغرفة ، واستوت لدينا نحن الحاضرين صورة مكتملة للسيدة (....) اخذنا نتفرس فيها ، فاكتشف كل بمفرده اشياء كثيرة وعديدة ، رأيت اهتمامها الكبير بامتياز انوثتنها ، بشعرها ووجهها الملون وملابسها ذات الايحاءات الراقصة .

ورأيت وجهها يضحك في ظلمة الحدائق الليلية ، فتتوهج ضحكتها في عيون الرجال الظامئين ، فيشهرون سيوف الاحتلال .

وكان وجه (أ) يجاهد في صد التحديات فيبعد عن عينيه كل هجوم تدبره العينان الماكرتان
قال (أ)

لاحقتني عينا السيدة (. . . .) انى ذهبت وظلت قدماي ثابتتين خارج حدود لعبتها كلها في الوقت الذي انصاع جميعهم لسطوة وسائلها المهاجمة .

كانت تسعد حين تنظر في أعينهم فترى صورتها مرتسمة بكل جراة في الاحداق المتعبة ، وكانت تقلب في دفاترهم فترى اسمها وفي اصواتهم فترى كلماتها ، وكانت عيون الرجال تشتبك في معارك غير معلنة والسيدة تتدخل لحفظ ميزان القوى في ساحة الحرب . لتطيل امد انتماء الرجال الى سطوتها .

وبينما كان احدهم يقدم التنالازت المتوالية كانت

القهقهات تتعالى اما سخرية ، او لاحتياج اكيد الـى الضحك كملجأ مؤقت .

تنظر السيدة الى الضاحكين يمنة وتعال ، فيناديها احدهم من طرف المائدة القصي ويتعثر صوته المشرب بالوله والكحول فلا تعيره اهتماما بل تجند كل اسلحتها، مرة اخرى ، لاسقاط مقاومتي وحين افهمت احدهم بانهم يسقطون كاوراق الخريف المهزولة امام اول هبة ريح ، تساءل غاضبا .

ــ اتريد ايهامي بانك محصن ضد الهوى ؟
وقلت زاهدا في فتح حوار معه :

ــ هذا امر يطول شرحه وانت الان في وضع لا تستطيع معه استيعاب حديث جاد .

غضب صاحبي ، فتضامن معه الاخرون ، واعلنوا سعادتهم لانصرافي الحقيقي عن متابعة مليكتهم المتوجة كانت ارباحهم على ما يبدو اكبر من خسارتها في الاستيلاء علي .

(سمع نوتية السفن استغاثة خرساء ، ورأوا جسدا يقاوم الموت ، فتنادوا وسبح احدهم نحو الجسد المجاهد.
فكر الفتى بالموت المقترب ، كانت الحرب في نهايتها وفرصة النصر قريبة ، وجد انه قادر على مواجهة الموت وتأجيله ، وانه لن يدع الماء ينجز مهمة اسقاطه .

صعد مقاومته ودفع بقدميه الماء ، فطفا ثانية فوقه، وحرك ذراعيهبقوة اكثر وشعر بان جسد الماءيتمزقوانه ينفلت من سطوته بشكل رائع .

على الضفاف كانت الاعين تتحفز والاصوات تتعالى فينهار التحدي القديم تحت الاقدام وتهزم الوجـــوه المترصدة .

جرى بعض الفتية نحو بيوت المدينة ، معلنين النبأ .

كان دفء الماء قرب المرسى واضحا وقاع النهر زلقا بفعل الطحالب اللزجة الخضراء ، مست قدماه بقعة صلبة، فاستوى جسده واقفا وامتدت اصابعه المنهكة نحــو اغصان شجرة طرفاء متدلية ، فتشبث بها وتقطعت منه الانفاس اشعل الرجل المدخن لفافة اخرى
وقال :

ــ ولكنك ضيعت فرصة عظيمة ، فهي على مايبدو

امراة لا تعوض .

غضب (أ) وقال :

ــ بل كسبت امتيازي بكشف خرافتها التي جازت عليهم ، ومع ذلك فقد اهملت السيدة القبيلة المتصارعة والقوافي ، وطرحت جانبا بعض ادعاءاتها بقصد التسرب الى مدينتي والسيطرة عليها .

ازددتثباتا اماموسائلها المكشوفة الخاسرةواغتنمت هي فرصة انصراف الرجال الى الدفاع عن مواقعهـــم فأسرت لي برغبتها في لقائي مبدية ودا صريحا وملوحة بوعود لا تطال وتوصلت الى اكتشاف اخير ، ان في داخل هذه المراة توقا الى المغامرة ، ليس بمعنى مواجهة الموت انما بمعنى التمسك بارباح الحياة عن طريق التواطؤات .
وعندما يئست من قدرتها على كسر صلابتي انهت محاولاتها فجاة وانصرفت عني الى الاخرين الذين تقنعوا بوجه شهريار .

(نهض (أ) من غيابه في الغرفة ، مسكون الراس بدوار معاند اسقطه مرة اخرى على رطوبةالرمل والحصى فاخترق عينيه لون سماء متوهجة بنور ابيض ، فارخى جفنيه بسرعة ، سمع وقع اقدام هائلة تقترب منه ، كانت

ثقيلة وكبيرة، تسعى نحوه حثيثة الخطىواقتربت الاقدام اكثر فتحامل على الدوار والعياء ونهض مفاجئا ذهول الوجوه بفضلة قوة كفته شر الهزء والهزيمة .

التفت (أ) نحوي وقال :

ــ للمغامرة عنف العواصف المدمرة :

قلت : (ولها روعة التصدي .)

تجمع رماد كثير فوق الجمر المشتعل وفي عيني (أ) ركد الزمان واستعادت اللحظة الحاضرة سطوتهـا

وهربت صورة السيدة الى مخدعها الليلي في احد اطراف ابتهاجا وانما مواساة لهذه النفس الناضبة من الحب .

ولم تكن لحظتها تطرح على نفسها مراجعات لما جرى فهي ليست مطالبة بتقديم تبرير وليست مطالبة باكثر او اقل مما فعلت .

(كان وجه (أ)) . مثل زهرة هاربة تعدو باتجاه البيت ، وكان الوجه قد تفتح وكبر وسقط عنه وهم الخوف والرهبة)

استعادت الستائر لونها الودود وسكن نور الشمس خلف المآذن والقباب واسطح العمارات الشامخة وفي عيني (أ) كان زمن الطفولة يترنح وتنتشر منه حكايـا ممهورة بشجاعة أصيلة .

وعندما التقاه الوالد ، كان التوتر يمتد فوق الصمت الواقف بينهما .

تفرس الوالد في وجهه ثم سأله :

ــ اين كنت)

وانتظر ان يكذب ليدرا عن نفسه حرج التأنيب .

لكنه فاجاه بحسم سريع :

ــ الم تعلم ؟ كنت أسبح في النهر

سداسية الوجه الواحد

محمد عز الدين التازي



(١)

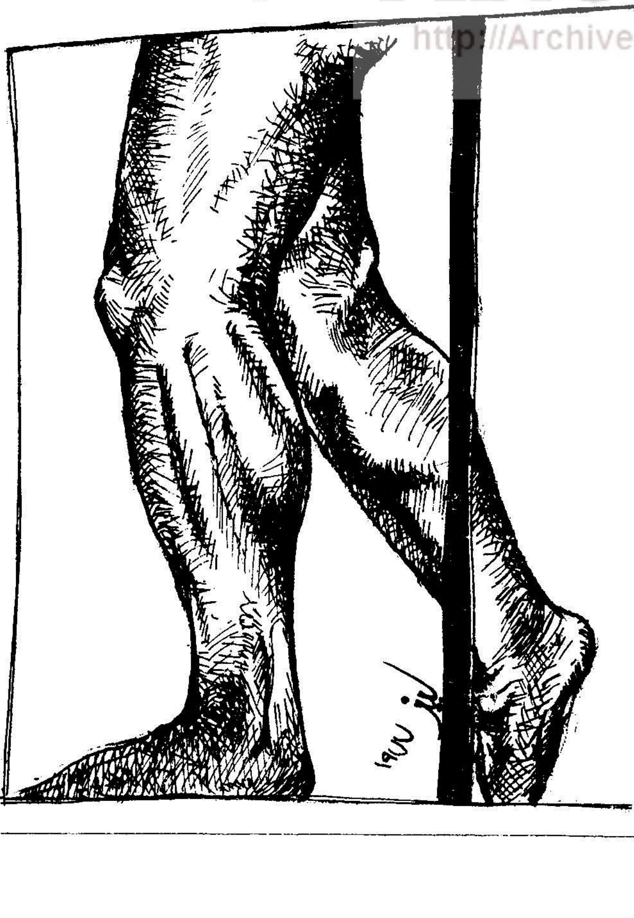
يظهر بعيدا في الحلم ، قريبا في الحقيقة ، يتلون ويتجدد ، يبدو في كل مرة متولدا عن الاخر القديم ، لا يختلف عنه ، انه هو ، بكل الخطوط والملامح التي رسمتها تخيلات الاعوام والاجيال . يخرج من داخل الصمت على شكل حوت او نسر او فزاعة للعصافير ، او مرايا يرى الناس عليها افعالهم ويتراجعون .. يحاول كل الناس أن يقبضوا منه على الوجه الذي يريدون . يظل وجها واحدا ينسل من ذاته ويكبر مع الزمن ، كلما كبر الناس .

يطل من جهات متعددة ، تعشعش فيها عناكب الظلام بسيقانها الطويلة الرخوة ، تسكنها القبرات والبوم والكواسر ، تظلل سماءها الغيوم السوداء الازلية، التي تمتد على كل الجهات والاطراف وتقطر بالدم المراق المعلب للايام القادمة . وما الذي يبقى غير اطلالة ذلك الوجه ، والرؤوس تتساقط عند الاقدام ، والعرق يفور فورة كبيرة في كل لحظة ، وكأنها فورة الاحتضار ، ما الذي يبقى .

يدور حديثه في المقاهي وعلى الارصفة على شكل حكاية أو نكتة أو تحركات في مناطق جبلية ، يلصقون به كل التهم الحقيرة ، يحفظون له الحب والاشفاق ، يقولون انه يخرج من وسط الافاعي والغيلان ، ويصارع وقتا طويلا ، وقبل أن تحل الهزيمة ، يختفي وعلى جسده ندوب وآثار ، يخرج مرة أخرى من مكان اخر ، وسط الريح العاصفة والغبار الثائر ، والحراس ذوي الحراب الحادة المسننة ، يطعن في أحد أعضاء جسده الكبير المترامي الاطراف ، يخرج مرة اخرى داخل الهدوء والصمت ، يمزق كل الاوراق الصفراء ويسقط أصنام الشمع ويبدأ في ترميم الجسد الكبير النازف .

هذا هو ، يبصق الذين يخشونه في اطراف أكمامهم وينظرون الى الارض ، يتعاطون المنبهات وينفثون الدخان من سجائرهم والملامح يغزوها الحقد .

هذا هو ، فمن لا يريد أن يكون مطرقة في سندانة او ريشة في ضلوعه أو جرحا في حشاياه . كان يقتل



ويبعث كل يوم ، لا يكفون عن الانشغال به حتى وهو غائب وراء جدران الدم ، لانهم بدونه جثث وكلمات تسبح في فضاء مخنوق ميت ، خارج الملكية وخارج الاحـلام .

(في عرض الطريق المتعب ، الذي غرزت فيه أشعة الشمس مساميرها النارية ، حدث رجل رفيقه :

ـ رأيته في أحد الاحياء العمالية .

ـ رأيته في المقبرة .

ـ رأيته يحطم اللاهوت والوساطة ، ويعانق الناس . رأيته طريقا معبدا على لسان السكارى ، حين تعود اليهم شجاعتهم .

ـ رأيته في مجالس الدهاقنة شبح الرعب .

ـ رأيته في الصحـو .

ـ رأيته يخرج من ساعة الامان .

ـ وهل رأيته في وجهك .

ـ وهل رأيته في وجهك أنت .

ماتت الاقدام وثقبتها المسامير النارية ، وكانت الخطوات تتقدم على احدى المسافات الطويلة الواطئة) .

(٢)

هكذا ، حتى في ذلك الوقت القريب البعيد ، الذي يقاس بالفراسخ ومسافات انتشار النور ، أو لمعان صفائح الحديد المنطفيء وسط الغبار الثائر ، ومن خلال حرقة الحقد والارق الدائم ، يظهر لهم أن هذا الوجه لابد أن يدفن في مقبرة منسية ، دفنا نهائيا في صمت مغرق بلا طقوس ، يبصقون في اكمام أثوابهم السندسية، يقبل بعضهم على بعض بحيرته وتمزقه . هذا الوجه ليس مدينة تحاصر ، أو غابة تحرق ، أو جسدا واحدا ينزف دمه من كل الثقوب ويلقى به الى الكلاب . هذا الوجه ليس في يد أحد حتى يساق الى الدفن .. هذا الوجه يظهر في اضطراب كلام الناس فجأة ، في أفعالهم ، على رصيف أو محطة أو حانة ، في المدن والقرى ، فهل تهدم كل الاركان . وما يبقى بعد ذلك . كيف يساق هذا الوجه الى الدفن . قالوا نقطع كل الالسنة . قالوا نطفيء كل الاعين . قالوا نغلق كل الحانات والمحطات .

قالوا نرصد العيون على كل الطرق والممرات ، وعندما سوف يظهر ، ننشب فيه الحراب الحادة المسنونة ، ونقوده الى القبر مكبلا مغلولا ، بعد أن نغرز في قشرته الجلدية مخاطيف مدببة ثقيلة ، من عدة جوانب ، تمنع عنه النهوض أو الحركة ، وندق أوتادا غليظة في كل اطرافه . ضحك بعض الاذكياء منهم ثم أخفوا ضحكتهم. قالوا .. وسقطت حكمتهم ، ظلوا يتصورون الامر هكذا ، ويشرعون في الحقد والارق الدائم !

(٣)

تراهم الان في القاع ، وسداد الفلين قد أحكم استخدامه ، حتى أصبح مجرد نفاذ الهواء غير ممكن ، في مستوى عيونهم زجاج سميك صلب ، داكن الزرقة غير قادر على أن يعكس شيئا ، يتحركون كالاقزام حركة شبحية ، تتداخل أجساد بعضهم في بعض ، وهم يبحثون عن نسمة من هواء ، لا يعرفون أن كان بامكانهم أن يفعلوا بأنفسهم شيئا آخر ، غير السباحة في هذا الفضاء الضيق ، بداوا يفترون على انفسهم ويقولون انهم أمهر السباحين ، وما الذي تجديه السباحة دون غوص واستعمال للاطراف من أجل الحفاظ على النوع . اصبحت المسافة الحقيقية ، هي التي تفصل بين عيونهم وبين الجدار الزجاجي ، أما المسافات الاخرى البعيدة ، المترامية الاطراف ، التي تقاس بالفراسخ واشعاعات انتشار النور ، فقد اصبحت خارج أحلامهم ، يجول فيها ذلك الوجه وحده ، ويرمم أطراف جسده الكبير النازف . الرائحة القوية تحنطهم وتجعلهم أمواتا داخل الزجاجة الضخمة ، التي تصلح لان تتصدر الساحة الكبرى في أحد المعارض التجارية وتعصف الرياح الذارية، تلطم الزجاج الصلب ويخدش الحصى صفحته اللامعة ، وتلح ملامح الوجه على أن تتجدد في ظهورها المفاجيء . عسر التنفس يخنقهم في هذا البناء الزجاجي الذي شيدوه لانفسهم . يضيق تنفسهم بسبب اختراق الرائحة ، والوجه يلح على أن يعود ، بعيون قاسية كأنها لم تكن حالة حزينة في مرة من المرات ، تنظر الى المسافة البعيدة ، وهم في القاع ، غرقى في زجاجة عطر .

(٤)

عقارب الساعة تشير الى أحد الارقام ، في الوقت الذي تلبد فيه الافق وصبغ سحنته بالوان ميتة متداخلة، وبدت صفائح الحديد لامعة لمعانا صديديا يذكر بالحقد، يدرك الناس الموزعون في كل مكان أنها غريبة عنهم ، الفوها حتى تناسوا وجودها القاتل . عقارب الساعة في حركتها الدائرية تشير الى أوقات معينة لا تنسى بسهولة ، فكيف يجبرون على النسيان . ينظر بعضهم الى بعض ، تنعكس اضاءات الذاكرة في العيون . كيف تناسينا كل ذلك . يبدو الجواب صعبا والكلمات ترتخي على الشفاه ، فيحركة مطاطية ثم يبتلعونها بسرعة. تتوقف عيونهم عند صفائح الحديد اللامعة ، التي تبدو على شكل حدوة فرس تجعل الظن ينصرف بهم الى الثعبان . يندهلون عندما يقف الثعبان على ذنبه المدبب ، ثم ينبسط على بطنه ويثير الغبار بذنبه المتحرك. يتراجعون واحذيتهم تنزلق على الرمل . يمد الثعبان عيونه المشتعلة ، ولسانه الحاد . في لحظة مضيئة ، يعود ذلك الوجه الى الذاكرة المختلفة المريضة ، بكل آثار خطوه المتعب ، وجروحه القديمة . يشهرون في عيون الثعبان قاماتهم وأجسادهم

الجريحة . يتقدمون . يسمعون صوت الرجل المحترف للافتراء والتدليس :

ـ الثعبان خرافة . انتم تحاربون الهواء .
يأتي اليهم صوته عبر ميكرفون كذلك الذي يستعمل في الاسواق الشعبية للاعلان عن بداية طقوس الشعوذة . يهرجون ويمرجون كما يفعل ابناء قبيلة بدائية مهددون بالابادة . يقول ذلك الوجه :
ـ الثعبان حقيقة .
يقولون :

ـ نحن نراه .
ـ أنت كذاب مغالط .
ـ نظرنا كليل متعب ويراه .
ـ تخفيه عنا لماذا ؟
ـ أنت تغالطنا حتى نتراجع .
ـ هل انت ثعبان صغير أيضا ؟
يركز عيونه المفزوعة على عيونهم .
ـ ياجهلة ، عودوا الى بيوتكم واغلقوها عليكم . انه سلطان هذا المكان . لايعود واحد منهم ، وتشهر المدى والسكاكين .

ـ ٥ ـ

يستيقظون على ذواتهم المخمورة بالرعب البشري ، المنهوشة الجلد بما يشبه الثقوب ، تغور فيها الجراح الدامية . تبدأ اليقظة في اوقات امتلاء سطوح المنازل والاسواق المركزية وارصفة المقاهي والشوارع ومحطات الارصاد . يمتلكون كل اللحظات الحبلى بالسطوة على كل شيء ، حتى ذواتهم المتنطعة المسكونة بالتهيج العصبي . يبدأون الجلسة العلنية ، لمحاكمة الارث التاريخي ، وسنوات القهر والعذاب . تضج الاصوات يتساقط الكلام كما لاحجارمن الشفاه،كالقنابل المحرقة. يتذرع البعض بالجراح ويكشف عن سيقانه وخاصرته وعورته . ينسحب البعض وتبقى الجلسة العلنية مفتوحة . يقفز ذلك الوجه من شهوة البطون الحبلى بالقهر والعذاب ،على شكل حوت أو نسر او فزاعة للعصافير ويصبح صاحب الكلمة الاولى . لم يكتفوا بالصمت ، والقبول أو الاعتراض الداخلي ، كانت بواطنهم مقروءة على كلماتهم ، وكان الثعبان خارج الجلسة ينتظر .

ـ ٦ ـ

اقاموا سوقا في العراء ، مفتوحة على جمع الاسماع يرفعون عقيرتهم طول الوقت . على مكاتب السمسرة ، لافتات مضيئة بالليل والنهار . موسيقى الدجل تصم الاذان . كانوا يساومون .

ـ الدفـــع مضمون .
ـ كـم .
ـ مبالغ ، صلاحيات ، رخص ، كارت بلانش ...
ـ ... ...
ـ ثلاثة آلاف درهم مقابل ذلك الوجه .
ـ الوجه أيـن .
ـ تسلق الصخور أو مت منكودا .
ـ لكنه وجه متعدد .
ـ تعرف هذا حسنا ، سيكون عملك سهلا اذن .

يهش الرجلان كل منهما الاخر . ترتفع العقائر بالصياح في كل لحظة . تنتشر طوابير من الخصيان في كل مكان والوجه الصامد الصلب لايعطي نفسه بهاته البساطة.

خاتمة :

قادما من كل الازمنة والتواريخ ، على قطار الفحم الذي يتحرك ، يقلع نحو كل المسافات البعيدة الممتدة الاطراف ، يسابق العجز الموقوت ويطفر بالاسراع ، يغزو كل المواقع حتى تسقط راياتها المجنونة ، يخلف من ورائه سحائب دخان كثيف يصبغ السماء بالحمرة القاتمة ، تتعلق العيون بالدخان الاحمر ، وتقول للساحة هانحن .

فاس ـ المغرب

تسقيني دمائي وأنبت

عماميش أحمد

كانت هذه الجبال الموالية للصحراء ، والتي تكون الحد الفاصل لها ، جرداء . جرداء من كل شيء ، الا من الحجارة التي أحرقتها حرارة الشمس ، ففقدت لونهـا بفعل الزمن ، واصبحت كثيرة الشبه بالحديد الذي يعلوه الصدأ .. بين هذه الجبال او النجود ـ ان شئت بلغة الجغرافيين ـ التي تمعن سفوحها في الانحدار ، وكأنها على موعد مع رمال الصحراء ، ينحدر وادي تمونـه روافـد عديدة . وفي هذا الوادي بعض منازل متفرقة تحيط بهـا الاشجار المثمرة ، والنخيل ، والخضر ، ومزارع . مزارع قليلة المساحة ، ولكنها كافية لابعاد الجـوع واسـكات الامعاء .

في هذه المنطقة التي تتمتع بحرارة الصحراء ، والماء الرقراق المنساب في رمال الوادي والجداول، كان احمد يملك قطعة أرض ، بلغ به حبها أسمى مراتب الحب ، كان يعمل فيها من مطلع الشمس الى ان يودع أشعتها على قمم الربى ، وتبدو له شجيرات العرعار ، كأشباح المردة تمتد بأعناقها بين أشعة الشفق الاحمر تتحدى العوامل الطبيعية ، بل تتحدى الزمان لتكون شاهدا لتاريخ هذه المنطقة .

الف احمد أن لا يلج الدار قبـل أن يتمتع بهـذا المنظر ، واصبح منظر هذه الشجيرات والجبال الجرداء، وقطعة ارضه ، جزءا من حياته التي لا غنى له عنها . فلو عرضت عليه أملاك الدنيا كلها لرفضها مقابل هذه القطعة، وهذه المناظر المألوفة لديه .

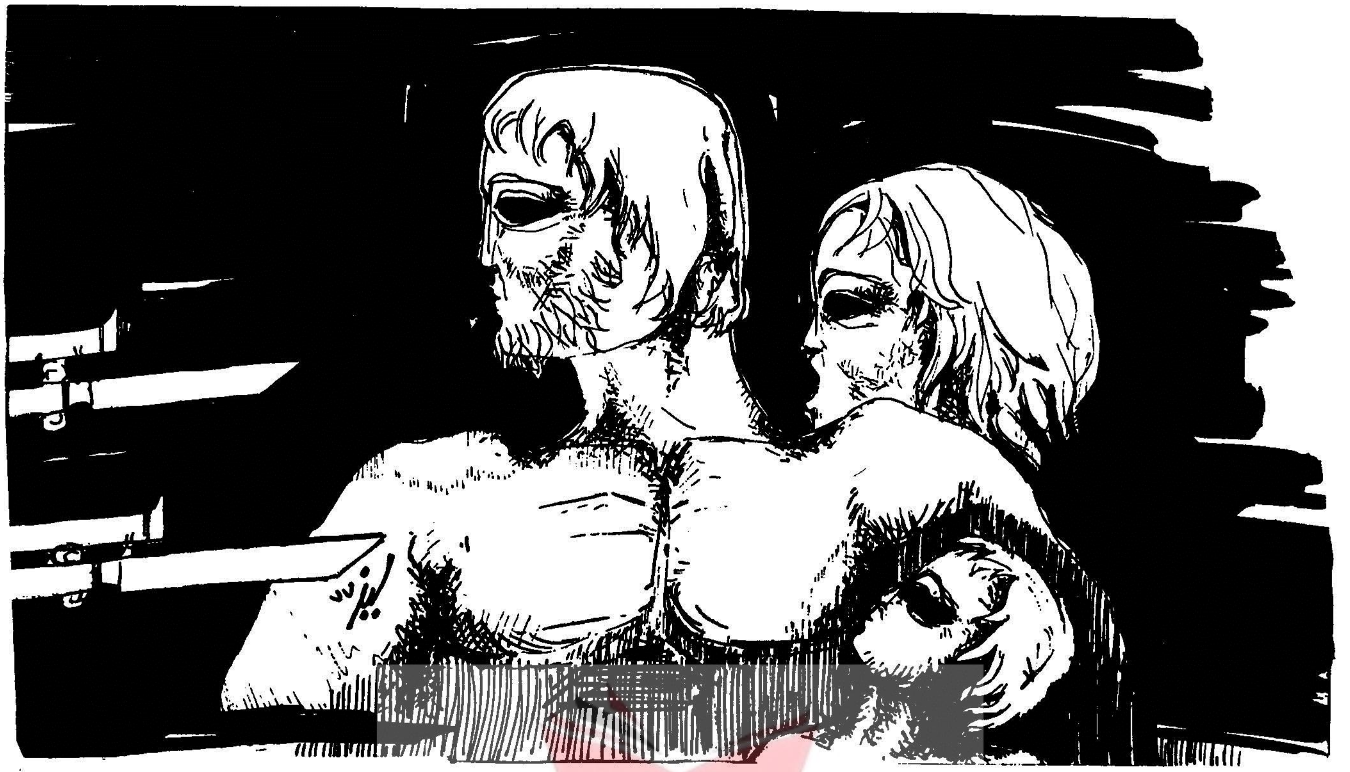
في بعض الاحيان لما تكون الليلة مقمرة ، كان يمضي جزءا منها في العمل ، يحول المياه من حوض الى اخر ، يقلع بعض الخضر الطازجة ليذهب بها في الصباح الباكر الى السوق الاسبوعية ، او يتفقـد زرعـا لعـل بعض الحيوانات تسللت اليه ، او يستلقي وسـط احـواض الخضر ، متأملا جمال السماء ، وهي مرصعة تتلالا نورا وبهاء ، فيحس بعظمة لايجد لها تعليلا فيردد : ـ سبحان مبدع الاكوان .

وفي الهزيع الاخير من الليل ، يأوي الى فراشه ، ويضطجع متلذذا بالراحة لانه في حاجة اليها ..

اصبح هذا الرجل مثلا في خدمة الارض وحبها ، ولقبه الفلاحون بـ : « احمد الفول » لانه استطاع بعزيمته القوية ، أن يجعل من بلاد لا تنبت الا الصخور ، أرضا تنبت كل الخيرات. قلع الحجارة الثقيلة، جمع الخفيفة، وكون بها سورا يحمي الارض من الحيوانات ، ويكون لها سدا مانعا . وقد تحمل مشقة لا يستهان بها في حمـل المياه اليها . فقد كانت ارضه هذه عالية على مسـتوى الوادي ، لكنه استطاع ان يحمل اليها الماء . وعندمـا تعترضه الشعاب ، كان يتخذ من جذوع الاشجار سواقي تعبر فيها المياه ، فيحفر وسطها بعد أن يكون قد شقها طولا . وليس هذا بالامر الهين .. وكان أول من جـاء بهذه الفكرة الى هذه المنطقة ، بالاضافة الى هذا ، كان مثالا في الشجاعة والكرم ، رغم انـه قليـل الاختـلاط بالناس . وكان يقول لمن يعيب عليه عزلته :

ـ ما دمت صديق الارض ، وما تنبت الارض ، فلست منعزلا .. وعندما يقول احمد هذا الكلام ، يحس في قرارة نفسه ، انه يتصل بهم حقا من خلال كده اليومي . فانهم يشتركون في هذه الصفة ، حتى ولو كان هو اكثر عملا .

عاش « أحمد الفول » ما شاء الله له أن يعيشـ على هذا المنوال ، ولكن يبدو ان الرياح تجري بمـا لا تشتهي السفن ففي ليلة من الليالي : او قل في الدقيقة التي تفصل الليل من النهار ، والظلمات من النور ، سرى تيار مكهرب في هذا الشعب الذي ينتمي اليـه أحمـد الفول ، واوقفت فيه جذوة من نار او نور ، قرر بعدها ان



لا ينطفىء لهيبها حتى تتطهر الارض وتنبت العشب الصالح .. فأصبحت الدنيا غير الدنيا ، والشعب غير الشعب . لم يعد مكبلا من حيث لا يدري ، لم يعد يقبل بأن تنتزع منه اراضيه الخصبة ، فيهاجر الى الجبال بحثا عن ذرات التراب بين الصخور . أيمكن ان يرى الكفيف النور ، ثم يقبل بالعودة الى حياة الظلام ؟ وأعلن في الجبال التي يسكنها احمد الغول ونفر من جيرانه مع كل المناطق المحيطة بها ، الحضور التام .

وبدأت فعلا الطائرات برمي قنبلة على بعض الاشخاص الذين شوهدوا في تلك المناطق . واتخذ هذا الاجراء ، لان هؤلاء السكان ، كانوا مقصد الثوار .

ولما اصبحت الحالة الى هذا الحد من الخطورة ، هاجر كل السكان من ديارهم وبساتينهم طلبا للنجاة الا احمد الغول .

ـ يا أحمد ، يجب علينا الرحيل ، فالمسألة خطيرة ! الم تر اليوم ما فعلته الطائرات ؟

ـ قلت لا أترك أرضي يامحمود ، حتى ولو علمت اني سأموت فيها واذا كان موتي ، لابد منه ، فليكن هنا .. اني افضل الموت على هذه الارض ..

وبقي احمد الغول مع زوجته وصبيه الصغير وسط هذه البساتين الصغيرة المنتشرة عبر ضفتي الوادي ، حيث تكثر الاشجار المثمرة مجاورة النخيل بهاماته الشماء ، التي تطل بكبرياء على أحواض الفول ، والبصل ، والطماطم ، والفلفل ، هذه الخضروات التي تعطيها هذه الارض قبل اوانها .

واستمر احمد الغول في عمله كالمعتاد ، يسبق الطيور في تكبيرها ، فيستنشق الهواء الرطب الممزوج برائحة التراب الذي يقلبه بمحراثه الخشبي طول النهار ، وعندما يشعر بالتعب يدب في اوصاله ، وتنهك قواه ، يقدم علفا الى حصانه ، ثم يجلس بين الاثلام يغرز رجليه حتى تختفي ، فيحس براحة تتسرب من التراب الى رجليه ، ثم يأخذ كسرة الى فمه ويلوكها متلذذا بالنشا السكري ، ويضيف لها قليلا من حليب بقرته الحلوب ، فيحس بطعم ليس ألذ منه ، فتغمره نشوة ويغمض عينيه ممسكا بيده اليسرى قطعة السكر ، وباليمنى ترابا ...

وفي يوم تلبدت فيه الغيوم ، وساد وجه السماء عبوس وغضب . فأصبح ينذر بشيء ما . شيء تنبأ به احمد الغول ـ بينه وبين نفسه ـ الا يكون خيرا ، دون ان يعرف نوعه . وبما ان احمد الغول لا يعرف الخوف الى قلبه سبيلا في يوم من الايام ، فانه اعتبر هذا الشعور حالة اعتراضية سرعان ما تزول ، وكان يحول مجرى الماء من حوض لاخر ، عندما جاءته زوجته بالفطور ، فجلسا قرب جدول رقراق ، ينساب فيه الماء ويعكس صورتهما وصورة الصبي . فخيل لاحمد الغول انهم ينبتون من هذه الارض ، ويتشكلون من طينها ، والا ، ما السر في ارتباط احمد بالارض الى هذه الدرجة ؟

في هذا الجو ، جلس احمد الغول يتناول فطوره ويتلذذه .. ولم لا ؟ وهو سقاه بعرقه ، وجناه بكده المتجدد ، وعزيمته التي لا تلين . وبينما كان فكره موزعا بين هذه الروابط التي تربطه بالارض ، لاحظ ان زوجته ساهمة تتبع بعينيها انسياب الماء في الجدول ، ثم انتشاره على الارض التي تفتح أفواهها اليه ، فتبتلع وتبتلع ، الى ان ترتوي ، فتتجشأ بفقاعات سرعان ما تذوب ، كما يذوب الباطل امام الحق . وجزم احمد الغول ، ان عبوس زوجته – كغير عادتها – واكفهرار الجو ، تربط بينهما علاقة ما . وحول بصره عن زوجته الى السماء ، فوجد انها بدات تمطر ...

– خديجة ، من الافضل ان تعودي الى الدار بالولد ، فالمطر بدأ بالسقوط .

– احمد لا اخفي عليك ، اني احس بخوف ، خاصة في هذا اليوم ! ومجيء الطائرة الاستكشافية هذا الصباح لا ينبيء بخير .

– آه ، خديجة ، منذ رحيل الجيران وانت تشعرين بهذا الاحساس .. الا تتخلصين قليلا من خوف النساء ؟

– اتمنى ان تكون العاقبة سليمة ، هذا ما ارجوه يا احمد ..

– من الاحسن لك ان تعودي بالطفل الى الدار ، فالجو غير ملائم ، هذا احسن لك ، ودعك من هذه الهواجس .

صحبت خديجة ابنها وذهبت تتبع الالتواءات بين احواض الخضر قاصدة الدار التي لا تبعد عنهم الا ببضع مترات فقط . اذ توجد بين الاشجار وعلى مقربة من الوادي ، وتكاد لا تظهر الا من جهة الجبل ، فهذا الموقع مناسب جدا – كما يقول احمد الغول – فالاشجار تمنع الحرارة في الصيف والبرودة في الشتاء .

ولما كانت خديجة على وشك الولوج في الباب ، برزت بين القمم الطائرات الاستكشافية ولم تكن بادرة خير كما توقعت خديجة ، اذ استمرت في الدوران واستكشاف خبايا الوادي ، وما تخفيه الاشجار العالية ، فلمح احمد الغول داخلها عدة اشخاص تحتضن رؤوسهم اشياء سوداء ، وكانوا يشيرون اليه . ثم رموا اليه بعدة اوراق التقط واحدة وقلبها ، فوجدها مملوءة خطوطا سوداء ، وتأسف انها لم تكن مكتوبة بتلك الحروف التي تعلمها في « الجامع » وهو ما زال صبيا ، فرماها على الارض ، كأنه يتخلص من شيء كريه ، واتجه الى الدار حتى يطمئن زوجته ، ولكنه في الحقيقة، احس باحساس عجز عن تفسيره ، فلم تعد عنده رغبة العمل لاول مرة منذ ان هذب هذا السفح وصنع منه ارضا مثمرة . ولما وصل الى داره ، سمع هديرا يتردد في قمم الجبال والكهوف . هديرا يصم الاذان ، وفي الحين برزت عدة طائرات عمودية ، تتقدمها الطائرة الاستكشافية . ثم بدات تقذف باشياء سوداء ، سرعان ما تتفرع مظلات .

هذا العدد الهائل ، ذكر خديجة الملتصقة بزوجها ، بالجراد الذي هاجمهم في العام الماضي وقضى على كل المحاصيل . هل فتحت نافذة من السماء تمطر مظلات تحجب بها وجه السماء عن الارض ؟

لم يكن في هذه الربوع الخالية سوى احمد الغول وزوجته وطفلهما الصغير ، وسط هذا الجراد الذي قذفت به السماء اليهم ، وكأنهم ارتكبوا خطيئة !

كانت خديجة ترتجف وتحتضن ابنها ملتصقة بزوجها ، انها فقدت حتى القدرة على البكاء . اليس من الغريب ان يصل الانسان الى درجة يفقد فيها القدرة على البكاء ؟ ذلك ما حصل عند خديجة . ولكن قد لا يكون البكاء بالعبرات فقط ..

اما احمد الغول ، فلم يحول نظره عن الوافدين الجدد .. ولم يكن يرى فيهم الا صورة الخفافيش ، وتمنى في تلك اللحظة ، لو كان يملك ما يبيد به هذه الخفافيش التي تبعث الرعب والهلع في نفوس النساء والاطفال . بل قال بينه **وبين نفسه :**

– لو طلبت البارحة **من الاخوة سلاحا ، كنت ظننت اني خلقت للمعول ، ولكن يبدو ان دور السلاح أسبق .** غير ان هؤلاء الخفافيش **لا يخيفون احمد الغول :**

– لا تخافي ياخديجة ، تشجعي ، فقد يخيفوننا ، ولا تذهب بهم الحماقة الى قتلنا ، فنحن ضعفاء بدون سلاح ، رجل وامراة وسط هذا الجراد ..

ولكن يبدو ان خديجة شل لسانها ، وشلت عيناها ، فلم تنظر الا الى الخفافيش بل قد يكون جسمها كله مشلولا في هذه اللحظات ، فلم ترد على زوجها اذا كانت قد سمعته !

وفي تلك الاثناء ، احاط الجنود ببيت احمد الغول، وكانوا خائفين رغم كثرتهم ، فلم يجرؤ أحد منهم على الدخول الى الاشجار والمنزل ، وانما احاطوا بالبيت من جهة الجبل ، ثم دفعوا احمد الغول بأسلحتهم داخل البيت ، وهم يقولون كلاما لا يفقه منه شيئا .

كان لباسهم يحاكي اوراق الاشجار .. الشرر يتطاير من اعينهم تركوا احمد الغول يعود الى زوجته .. تفتيشات في كل مكان .. اثاث البيت يخرج متطايرا من الباب وكأنه أصيب بذعر ..

وهز احمد الغول دوي اخر آت من الطريق المحاذية للوادي ، وكانت تخفيها الاشجار .. وفي الحين برزت دبابات محطمة الشجر والحجر ، وكل النتوءات البارزة، لتستقر قرب الدار ، وفوق كل دبابة قرن استشعار يتحرك في كل الاتجاهات ، وكأنه يتحسس أشياء مخفية، ولاحظ احمد الغول في تلك الاثناء ، دخانا يتصاعد من سقف بيته :

– يا للجبناء ! ابهذه الطريقة ينتقمون من انسان

ليس بيده اية قوة ؟ لكني صنعت هذا المنزل من العدم، بعد ان طردوني من الاراضي الخصبة ، ارض الاباء والاجداد ، وسأصنعه مرة اخرى ، سيصنعه ابني .. المهم سيرتفع مرة اخرى في هذا المكان .. قال هذا الكلام متوجها به الى زوجته ، وهو يحدق في الرواما - كما يقول لهم - ثم بصق على الارض وكأنه ينظر الى شيء يثير الغثيان .

المنزل يحترق .. بعض الجنود يفتشون الاشجار بخوف .. البعض الاخر يحيطون بسيارة نشروا فوقها أوراقا ينظرون فيها ويرتفع ضجيجهم .. أما البعض الاخر ، فقد احاطوا بأحمد الغول وزوجته ، وابنه الذي يصيح من هول ما يرى ..

كانوا يتكلمون مع احمد الغول ، دون ان يفهم ما يقولون .. لكز بالاسلحة في بطنه ، في ظهره .. ضحكات .. صفير .. زجاجات تفتح وتقذف في أجواف خاوية، واجساد باردة خرساء .. كل شيء متوقع ، وكل شيء محتمل من هؤلاء الحيوانات ، الا ان يقتربوا من خديجة، فهذا مستحيل وفي احمد نفس يتردد ! وهذا ما وقع عندما تقدم احد الانذال وطلب من خديجة ان تشرب من زجاجة فتحها لتوها ، وكانت تفور بالزبد وينزل على يده وثياب خديجة التي تتشبث باحمد وتدفن براسها في ثيابه . فجذبها الجندي بقوة حتى كانت بين يديه وود تقبيلها امام احمد الغول ! زوجها الذي تهابه السباع .. !

فكانت اللحظة التي يصعب على الانسان وصفها ، ولا توجد وسيلة لابراز شعور احمد الغول في تلك اللحظات . حيث اسودت الدنيا في عينيه ، ولم يعد يرى الا انصاف الاشياء .. فكانت حركة .. وكان صراخ ثم سقوط .. وكانت دماء تنزف .. كل هذا في زمن يصعب حسابه . وبعدها كانت ضربات تنزل على احمد الغول ، وخيل اليه انه يسمع صوت ابنه يناديه .. ثم زوجته تنتحب ، وهديرا للطائرات والدبابات .. أصواتا كثيرة غير مفهومة .. ثم احس بشيء دافىء ينساب على وجهه ، ورقبته ، وظهره ، وراى فضاء واسعا وردي اللون يسبح فيه عدة اشخاص يعرفهم .

عندما اخذوا خديجة وتبعها صبيها ، تلقفته يد اثيمة .. القت به ارضا .. تحركت رجل دنسة ، ذات مسامير بارزة .. نزلت على بطن الصبي بكل ثقل الجسم الذي تحمله ! ..

فلمع برق ، ودمدم رعد ، وشوهد ذلك الحذاء ممزقا بعد نزول صاعقة في ذلك المكان .

*

كانت زوجة احمد الغول في تلك الحادثة في الشهر الرابع . ولو قدر لاحمد ان يلقي نظرة من عالمه العلوي، لشاهد ابنه يتطوع الى ذلك المكان ، حيث تتربع قرية ناصعة البياض تحيط بها اغراس من كل لون . وفي الليل تسطع أضواء تنير تلك السفوح .

اما المكان الذي سقط فيه احمد الغول ، ومرت فيه دبابة على جسمه وفصلت عنه الراس . فقد ارتفعت منه مئذنة يعلن فيها كل صباح للنائمين : ان الليل قد انتهى ، ولاحت تباشير النهار .

- الجزائر -

قصة قصيرة من الأدب السويدي المعاصر

أمسية على شاطئ الغابة الزرقاء

ترجمة : د. سليم الاسيوطي

المؤلف :

كرستيمان جود موندسون كاتب مرموق شهير ، ذائع الصيت ، نابه الذكر الف الرواية ، والقصة القصيرة ، وقرض الشعر . ولد في عام ١٩٠١ وفي عام ١٩٢٤ بدأ فترة امتدت خمسة عشر عاما من الانتاج الخصيب ، الغزير ، في الخارج ، خاصة في النرويج ، والدانيمارك ، والنمسا ، وفي غضون هذه الحقبة ، كان يكتب بصورة رئيسية باللغة النرويجية . وهذه القصة كتبت خصيصا بتكليف من مجلة « سكانوراما » السويدية ، لنشرها ضمن سلسلة من القصص القصار تاليف مشاهير الكتاب المعاصرين .

وقفت على الرصيف الخشبي الصغير المتداعى للسقوط الممتد في البحر ، وفي يدي حقيبة السفر ، المستطيلة المسطحة ، وجعلت ارقب الباخرة الساحلية وهي تمخر العباب راحلة على صفحة اليم . كنت سادرا في محاولتي حتى اتبين السبب الذي من اجله هبطت من على ظهر سفينتي في ذلك المكان القصى . لاني ، في الواقع ، لم اكن انتوى النزول في هذا المكان اطلاقا ، لقد كنت الهو بهذه الفكرة فحسب ، كما الهو بحلم غريب .

الفيت نفسي في قرية صغيرة على شاطيء هاديء. وكانت المساكن الصغيرة ، المغطاة بالحديد(١) المموج ، تقوم متباعد بعضها عن البعض الاخر على امتداد شارع مغطى بالاحجار . وكانت أكوام من ركام الحمم البركانية تغطى سفح الجبل . وكانت مياه المحيط في اعلى الخليج وخارجه في ذلك اليوم ، هادئة ، زرقاء ، في اروع ما يمكن الهدوء ، وابهى ما تكون الزرقة . لقد كانت بقعة عجبا ، اسدلت على وجهها نقابا ، لو جاز التعبير . ولمعت الفكرة في ذهني بأن الله قد انتزعها من عالم الحقيقية والواقع ، ونحاها جانبا ، حتى لا تتلوث بالتراب أو الغبار . وكان الاسم الذي خلع عليها منذ زمن بعيد يضفى عليها جرسا



جميلا ، جمالا يسحر الاسماع : « شاطىء الغابة الزرقاء » .

ومن الطبيعي ان يكون لهذا الاسم فضل كبير في نزولي على هذا الشاطىء . لقد مررت بهذا المكان وانا غلام غرير . توقفت فيه فترة وجيزة . ولم يتيسر لي منذ ذلك الوقت حتى الان ، ان انسى هذا الاسم الموسيقي الشعري ، الحلو . وظل يتملكني شعور قوي ، ويشدني احساس عميق بأن شخصا ما كان في انتظاري هناك بين الركام البركاني . وكنت في بعض الاحايين استعيد هذا الحلم واسترجعه الى الذاكرة ، في فترات العنت وأنا مجهد مكدود ، وضباب الصيف الازرق يعانق الشاطىء في حنان ورقة في ليلة صيف حانية ، وما أن اغمضت عيني ، حتى امتلأت انفاسي من شذى أزهار الوديان الندية . اما هي التي كانت في انتظاري ، فقد اقبلت نحوي من خلال الضباب الازرق ، بشعرها الاسود الفاحم وطلعتها النبيلة .

والان وانا واقف هنا على الرصيف الممتد في البحر ، وأنا يافع مكتمل الرجولة ، واقعي وصاحب تجربة ، ولكني ابصر الحلم بعين العقل والاحساس وعلى حين غرة ، تحققت بانها مازالت في انتظاري حقا .

كنت في فجر شبابي قد جئت الى هنا في امسية من امسيات الخريف ، وكان كل ما في الطبيعة يتنقب بضوء القمر الباهت الضارب الى الخضرة . وتوقف السفين بنا ساعة من الزمان فحسب . ولكن في ذاكرتي ، كان المكان مكتسيا بغلالة وضاءة من الضباب الازرق في ليلة صيف ساجية .

« شاطىء الغابة الزرقاء » ـ كان الاسم شبيها بقصيدة شعر تصور الاسى وهو ينحسر منزويا في طوايا النسيان .

هانذا قد جئت الى هذا المكان ثانية ، وقد اقلعت سفينتي وتركتني على الشاطىء ، وتعين على البقاء هاهنا حتى الصباح التالي على الاقل ، فقد بدا الليل يرخى سدوله ـ هل يحالفني قدري في العثور على نزل ريفي في هذه القرية ؟ والتمست الرأي عند جماعة من الرجال تقف بجوار الرصيف البحري وسألتهم النصح .

نزل ؟ ـ حسنا ، كان ، ذات يوم ، يوجد شيء من مثل هذا الذي تنشد ، يقوم عليه هانسن الدانمركي ، الذي لم يعد يعرفه احد هنا فقد رحل عنا منذ عهد بعيد ، وأحتواه عالم النسيان ولكن السيدة يور جورج العجوز التي تقطن بيت المزرعة ترحب بضيافة الوافدين ، وتسخو عليهم بالطعام الجيد . وهي لا تتقاضاهم الكثير في مقابل هذا ، كما كانت طاهية ماهرة باعتراف الجميع ـ ولكن الم تجيء الى هنا من

قبل ، لقد كانوا يبغون معرفة ما اذا كان قد جاء من قبل الى ذلك المكان . ربما تكون اخا رجل زارنا وقضى الصيف بيننا ذات مرة ؟

نغضت(٢) براسي ، فلم يلحقوا في سؤالي ، ولكني لاحظت انهم يرمقونني بنظرات غريبة . وبعد لحظة وجيزة ، قال اكبرهم سنا . هيا ، يا ولدي « هيلجي » ، احمل عن السيد حقيبته واصحبه الى السيدة بوربجورج العجوز » .

وسرنا هيلجي وانا نجوس القرية ، وسرعان ما وصلنا الى بيت مزرعة جميل يقوم بسفح ، أقرب تلال الركام . وطرقت الباب ، ففتحت لنا امراة عجوز . واذ هي تحييني مصافحة وتسألني الدخول ، شعرت انها تنظر الي في دهشة وذهول . فتولاني احساس غريب وانا واقف هناك على الطوار أمام المنزل . وشعرت كأني في حلم بليل . فقد بدا كل ما حولي مألوفا لدي ، وكأني قد كنت متغيبا عن موطني لسنوات قليلة ثم عدت اليه ثانية . فلقد تعرفت على هذه المراة العجوز الودود التي ترحب بي وتحسن لقائي . فهذه هي الجدران المخضرة ، التي كساها العشب ، وهذا هو السطح الذي تفوح منه رائحة الفحم العضوي ، والخشب المحترق . لقد كان كل ما حولي عزيزا لدي اثيرا على نفسي ، لا يبرح ذاكرتي ولا حسي ــ وعلى الرغم من ذلك ، فلم يحدث لي طوال حياتي ان جئت الى « شاطىء الغابة الزرقاء » فيما خلا ذات مرة ، يتيمة ، منذ زمن بعيد ، حينما قدمت الى هناك على ظهر سفينة لم تتوقف في ذلك المكان لاكثر من ساعة من الزمن .

لقد خطرت ببالي الفكرة انني ربما كنت قد جئت الى هنا منذ سنوات كثيرة مضت . وربما كان القدر قد خط لي في لوحة ان اعثر على سعادتي المنشودة في هذه البقعة .

ودلفت الى الداخل . كان البيت الريفي الصغير المسمى « بادستوفا » عاطلا من الطلاء وقد استحالت روافده الخشبية جميعا والالواح التي تغلف جدرانه الى اللون البني بمرور الزمن . كان هناك نضد بأسفل الشباك فوق واجهة الجمالون ، وسرير تحت السقف المنحدر ، وكانت ارض الحجرة بادية النظافة حديثا . كان السلام ينشر ظلاله على المكان في أروع الصور ، والهدوء يسود في أكثرها سحرا وفتنة .

جاءت بروبجورج العجوز بالطعام . واسرفت في عبارات الاعتذار عن بساطته ، فأنه لعار وأي عار أن تقدم مثل هذا الطعام الهزيل لسيد من علية القوم قادم من العاصمة . ولكن الطعام كان ممتازا وطعمت قدرا طيبا منه . وكانت السيدة العجوز ترمقني بنظرات الدهشة والاستغراب نفسها التي قابلتني بها حينما أبصرت بي للمرة الاولى . واخيرا قالت : « أرجو الا ينتشر الضباب في هذه الليلة » .

ضباب ــ « شاطىء الغابة الزرقاء » في ضباب بليلة صيف .

واجبت : « اني بالتأكيد لا اهتم لذلك » .

وبعثت أجابتي نظرة كبرياء جريحة على وجه بوربجورج العجوز ، فنظرت الي نظرة عاتبة كما لو كنت قد وجهت اليها اهانة بالغة ــ وقالت بلهجة فيها شيء من اللوم وشيء من الجفاء : « ان غلمان القرية سوف يخرجون الليلة في زوارقهم للصيد في مياه البحر القريبة، والضباب يجعل مهمتهم عسيرة في البحر ،كما ان ثمة أشياء اخرى » ــ وامسكت بغتة عن الكلام وهي لاتزال سادرة في نظرها الي ، وكأنها تحاول الكشف عن سر غامض .

غادرت النزل بعد ان تناولت طعامي . كانت الشمس قد آذنت بالمغيب ، ولكن الطقس كان دافئا والجو هادئا . وران على الركام الرابض ضباب المساء الضارب الى الصفرة وكانت تفوح من الهواء رائحة اعشاب البحر ونبات الزعتر . لقد مضى علي زمن طويل منذ أن استشعرت مثل هذا الاحساس من الرفاهة والسعادة ، استشعرت سعادة كتلك التي نعمت بها وتذوقتها في طفولتي ، شعور من يحس بأن الطبيعة كلها تحنو علي وتحن الي .

سلكت طريقا مليلا ينسرب فيما بين الركام صعدا الى اعلاه . وبعد برهة من مسيري ، صمتت الطيور من حولي ، وعلقت الازهار تضم اكمامها ، لقد خيم الليل . وحال لون الضوء . واكتسى الركام غلافا ، من السديم الارجواني ، فصار كل ما في الحياة والطبيعة كليهما احنى عليه ، وأرق جانبا .. اصبح الركام غابة متحجرة مسحورة واذ ذاك جاء « الضباب » .

كان في باديء الامر ابيض شفافا ، ثم غدا اكثر كثافة رويدا رويدا ، فسحرني الليل بسمره . واذ امتلأ خيالي بالمهابة والوقار ، طوفت في احلامي القديمة حول « شاطىء الغابة الزرقاء » .

ان كل شيء ممكن ومحتمل في الاحلام والقصص الخرافية ، ومن ثمة لم تكن مفاجأة لي ، حينما رأيتها مقبلة نحوي . لقد كانت تعيش في احلامي ، ولقد كانت في انتظاري على « شاطىء الغابة الزرقاء » منذ صباح يوم الخليقة .

حييتها فتبسمت لي ترد التحية : « عم صباحا ، ومرحبا بعودتك » .

كان صوتها مبتهجا وشبابا . ونظرت الى الفتاة ونحن نتصافح . بدت انها قد تجاوزت العشرين ربيعا لتوها ، كانت فارعة سمراء لها عينان سودوان ووجه كزهرة ندية في فجر وليد بليل ، وشفتاها قرمزيتان خضلتان ، وتوردت وجنتاها ، واشعت عيناها السودوان بالسعادة . كانت ترتدي صدارا بني اللون وتنورة رمادية . وتبدي له من خلفها فجأة في الضباب الابيض المخضل بالحمرة برج الركام المرتفع ، كرؤى في حلم نائم .

قالت بصوت خفيض هاديء : تصور انه قد كتب

علينا ان نلتقي « هنا » في هذا المكان دون غيره من الامكنة الاخرى جميعا .

« نلتقي ثانية ؟ ــ لقد تعرفت عليها ، فلقد رأيتها من قبل ، ان مصافحة يدها الحارة القوية كانت مألوفة لدي ــ ولكن من عساها ان تكون هـذه الفتاة ؟ وأين التقينا ؟ لابد وأن يكون هذا اللقاء قد جرى بيننا منذ عهد سحيق مضى ، وعلى الرغم من ذلك فقد كانت في شرخ الشباب وميعة الصبا . وتذكرتها تماما كما هي الان أمامـــي .

أجبت بعد فترة تردد قصيرة : « نعم ، ان هـــذا الغريب . أليس غريبا ؟ » وأنا أكاد لا أتبين صـوتي . « ولكني كنت أدرك دائما أننا سوف نلتقي هنا » .

« ان ذلك ما قلت قبل ان ترحل ! ــ نعم لقد كان رحيلك منذ زمن طويل مضى وانك كنت متغيبا في الخارج طوال ذلك الوقت ؟ » .

كنت في الخارج طوال ذلك الوقت ، ياللعجب ــ اني لم اذهب الى ايسلندا على امتداد أربعة عشر عاما !

وسرنا الهوينا ، كانت تتلفت حواليها وهي تصحبني، ونحن نوغل في حقل الركام . كان الممر مغطى بالاحجار ، ولكن الفتاة تتحرك بخفة وســـهولة . وكانت مشيتها كخطوات الرقص ، وطلعتها جميلة رائعة ــ كانت جميلة وناضرة كزهرة ندية في الربيع .

علقت تتحدث في غير كلفة الي ، وصوتهـا يهمس كخرير الماء في غدير صغير ، على الرغم من المســـحة الاسيفة الحزينة ، التي كانت تشوبه احيانا . اصغيت الى جرس صوتها فحسب اولا ، ولكن حينذاك ، وعلى غرة ، استمعت الى حديثها : « كانت تكرر القول اننـــا سوف نلتقي معا ثانية ، وأنت تقف الى الحافة العليـــا لجانب السفينة وهي تتأهب للاقلاع من الرصيف البحري ثم ناديت قائلا : سوف نتقابل مرة ثانية ! انك تعرف انه لم يكن الا في تلك اللحظة اني أيقنت انك جاد فيما تقول وانك لا محالة عائد الي . »

نظرت الي باسمة ، وعيناها تشعان بالسرور وظللت أسألها عن مكان لقائنا ، وكيف يتأتي لي ان اكون قــد نسيتها ؟

همست قائلة : « أتذكر الليلة الاخيرة لما سرنا هنا معا خلال الركام ؟ » وكان صوتها اذ ذاك يجيش بشعور جارف بالحنين الى عهدها الماضي ، كما كان هادئا .

كان يتعين على الاجابة كما أجبت ، « نعـم ، اني لاذكرها جيدا ولا انساها ! ــ أني لاذكرها « بالتأكيد » ــ ولكن كيف يمكن ان يكون ذلك ؟ لابد وأن يكون ، اخيرا ، قد وقع منذ أربعة عشر عاما،ويكاد ان يكون من المستحيل انها قد جاوزت السابعة من سني حياتها في ذلك الحين . وبالاضافة الى ذلك ، فلم يحدث لي قط ان سرت خـلال هـذا الركام من قبل .

ووالت حديثها قائلة : لقد كانت ليلة أضبت قليلا ، ايضا ، وكنت تروى لي أنك قد اردت المجيء الي « شاطيء الغابة الزرقاء » طوال حياتك . وقلت أنك كنت تعرف دائما ان شخصا مأسوف يكون في أنتظارك هنا » .

هل يجوز اني قد جئت الى هنا من قبل في وقت ما وقد غاب ذلك عني ؟ ــ لا ، فأن ذلك كان مستحيلا حدوثه كل الاستحالة .

فقالت : و « أنا » كنت في انتظارك ــ انت وليس غيرك ! « ان حبيبي كان سيأتي من مكان ما بعيد جدا . كنت في السابعة عشرة حينما جئت . واني لاستطيع الان ان اقص عليك كم أنا كنت مولعة بك ! الا تذكر قولك أنك أحببت العيون السود ؟ » .

ان « ذلك » « لا يمكن أن يكون صوابا ، لاني لم أكن قط في حياتي أفضل العيون السود عما عداها . ومـــع ذلك ــ فأني أذكر جيدا اني قلت ذلك ، ذات مرة من قبل.

وفشلت في محاولة للخروج من ازمتي لا اجد لها حلا : « ولماذا لم تكتبي لي قط ؟ « .

فنظرت الي دهشة ــ وكيف كان يتأتي لي أن اكتب لك ؟ وأنا لم أعرف اين كنت ، وكنا قد اتفقنـــا على الا نتراسل . كان المفروض أن انتظر حتى تعود . ولكنـــي ظللت اسير هنا دائما بين الركام ، افكر فيك ، كل مساء ، وقد اعتدل الطقس . ولقد ظللت اقف بجوار الصخـــرة حيث حفرت (انت) الحرفين الاولين من اسمينا ونظرت اليهما ، وقلت اذ فرغت من الحفر : « لقد اتحدنا هنا على الدوام ، والى الابد » . فهل تذكر ؟ لقد كان ذلك ليلـــة قبلتك للمرة الاولى .

شعرت بالارض تميد تحت قدمي ، وبدأ قلبـــي يخفق . لقد كان محفورا في ذاكرتي بالنار ــ لوحة كبيرة من الركام محفور عليها الحرفان بطريقة غير متقنة . لشد ما كانت ذكراها واضحة ! ولكن متى حدثت ؟ هـــل يستطيع شخص ان ينسى فصلا من كتاب حياته على هذه الصورة ؟ لا . ان هذا كان مستحيلا ، انه من المؤكد كان حلمـــا .

« لقد قلت في ذلك الوقت انه ليس هنالك قوة تفرق بيننا ، لا المكان ولا الزمان . وكنت اشعر دائما ان افكارك معي ــ تدعوك الى العودة الي في موطنك . موطنك في قرية « شاطيء الغابة الزرقاء » .

ورأيت ان عينيها قد تخلصتا بالدموع التي جعلت تستبق على خديها . وودت صـادق الود واعمقه ان اواسيها واطيب خاطرها كثيرا ، جدا . ولكن ماذا عسى ان يكون اسمها ؟ وبأية حروف قد حفرت على الصخرة ؟

قالت وكأني بها قد استطاعت قراءة افكاري : « كنت في بعض الاحايين ، اسمعك تهمس بأسمي . لقد اعتدت دائما أن تناديني « راجنهيلدور » هل تذكر ؟ لم تكن ترغب في مناداتي بأسمي الاقصر الذي كان يناديني بـه الاخرون .

« راجنهيلدور » ؟ لا فلم يكن ذلك هو الاســم

الصحيح ، ان فتاة احلامي في « شاطيء الغابة الزرقاء » ، يجب ان يكون لها اسم آخر . فتوقفت عن الحديث وسألتها : « هل تذكرين بماذا كنت تنادينني ؟ » .

حملقت في وجهي لحظة ، واستطعت ان اسمع لهجة الدهشة والخوف في صوتها حين سألت : « اليس هو انت ؟ » .

ايقظني من سر حتى صوت الفتاة المألوف الخائف ، وزايلني سحر المساء . كنت اقف في الضباب في مكان مجهول مع فتاة لم تكتحل بها عيناي من قبل . واستطعت ان اقرأ الكرب في عينيها واللوعة فيهما . وادركت انها قد اخطأت بيني وبين شخص اخر . فرغبت في أن ساعدها واعيدها الى سرورها ، اكثر مما رغبت في اي شيء اخر .

وعند ذلك ، وفجأة ، ابتسمت ، واشرقت طلعتها بالبهجة والسرور ـ وصاحت بغتة متعجبة : « آوه ، انه يشبهك كل الشبه . لقد كنت دائما تسلك هذا السلوك ـ تسخر مني مازحا كما تفعل معي الان . الا تخجل من نفسك ! » .

وغيرنا وجهتنا وسرنا الهوينا عائدين الى القرية .

قلت مصطنعا عدم الاكتراث قدر ما استطعت : « لقد غاب عني ما اذا كنت قد حفرت الحرف الاول من اسمك على الصخرة ، اولا أم الحرف الاول من اسمي » .

ضحكت : « اسمي ، طبعا ! هلم بنا الى هناك في غد ونلقي نظرة . سترى ان حرف « ر » أولا .. ثم حرف .... »

لقد شدهت ، فقد ذكرت الحرف الاول من اسمي . ولكن سرعان ما بدات افيق من ذهولي ، وادركت ان الامر كله ما هو الا سوء تفاهم . فقد بقي هناك شيء واحد فحسب يدور حول الصخرة والحرفين الاولين من اسمينا ، لقد ادركت ادراكا واضحا ان ذلك قد حدث فعلا في وقت ما . ولكن اين حدث ؟

لاذت بالصمت ونحن نيمم صوب القرية . وتوقفت بغتة واسلمتني يدها مترددة هونا ما .

(١) الواح حديدية مموجة أو مغضنة تجعل اسيجة أو سقوفا للمباني الرخيصة .

(٢) نغض برأسه حركة ، كالمتعجب من شيء أو كمن ينكره .

« تقدم انت الان اولا ، كما اعتدت ان تفعل دائما . من الطبيعي ان لا شيء يهم كثيرا الان » ، لانه سرعان ما يشيع الخبر ويذيع هنا بين الناس . ولكني افضل أن يعود كل شيء الى سابق عهده الليلة » .

اخذت راسي بين يديها وقبلتني .

قالت هامسة فأذكرني صوتها بصوت جدول ماء ينساب : « نعمت مساء ، يا حبيب قلبي » .

وحين أفقت من ذهولي ، كانت توشك ان تختفي عن ناظري بين كومات الركام . وكان راسها مطرقا قليلا . ولكن مشيتها على الممر الحجري كانت كخطوات راقصة .

كانت بوربجورج العجوز في الخارج حينما وصلت الى بيت المزرعة . كان من المحتم اني ابدو غريبا بعض الغرابة ، لانها راحت ترمقني بعيني قاضي التحقيق .

قالت في هدوء : « جاء الضباب ، فخشيت ان تضل طريقك بين الركام » .

قلت : احسب اني لم أكن بعيدا عنه . ولكني لست متأكدا كل التأكد ، فعلا ، ـ وبهذه المناسبة لقد التقيت بفتاة » .

قالت المراة العجوز ، وقد غشى وجهها انطباع حزين : « لقد اعتقدت ذلك . ان الطفلة المسكينة ربما قد حسبتك الصديق الذي هي دائما في انتظاره ؟ ان الشبه بينكما ، خارق للعادة ! » .

فسألتها في هدوء : « ومن عساها ان تكون الفتاة ؟ » .

ان اسمها راجنهيلدور ، ابنة سولفي العجوز ، بناء السفن . لقد احبت شابا كان يقضي الصيف هنا منذ سنوات عدة . ولكنه رحل الى الخارج حيث وافته منيته في ذلك العام نفسه فصارت على هذه الحال فور ترامت اليها هذه الاخبار ، ولم تعد الى حالها السوية قط » .

وفي صباح اليوم التالي الباكر غادرت القرية . ولن أعود اليها ابدا ، ثانية ، في حياتي . ومع ذلك فاني على يقين الان وسأبقى على يقيني هذا ، بأن شخصا ما ، في انتظاري ، هناك ، في قرية « شاطيء الغابة الزرقاء » .

حول النقــد الأدبي

سبق وان قدمت المجلة في اعدادها الاخيرة ملفين عن الرواية العراقية والشعراء الشباب بهدف الاقتراب من الازمة ـ ان وجدت. ومحاولة تشخيص الاسباب ، واستشراف المستقبل المنظور في ضوء تحليل ودراسة النماذج المتوفرة ، وكان من الطبيعي ان تعمل المجلة على اعداد ملف خاص عن النقد ، لا لاهمية النقد وفاعليته حسب ، بل لكي يسهم النقاد انفسهم بالدور الذي نراه اليوم اكثر الحاحا وخطورة في ثقافتنا .. وما يتطلبه هذا الكم من المطبوعات الادبية من متابعة وفرز وتقويم .

النقد بعيدا عن مجردات على الجمال والتانق النظري المتعالي قادر اذا توفرت له الموضوعية ـ او بعضها ـ وانعتق من دائـرة العلاقات الشخصية ولعبة المقايضة اذا توفر له ذلك . .فانه سيعيد ترتيب الفوضى حيث تختلط المقاييس ويختفي القليل الجيد تحت ركام الكم الرديء ..

والنقد سيظل اكثر من سواه من الانشطة الثقافية الاخرى مثارا للاسئلة والتمحيص ، ذلك لانه اولا مشروط بالابداع .. الابداع الذي يعيش وينمو في التحولات والحركة ، بقدر ما يضمر ويموت في الثبات والسكونية .

ولان النقد في جانب كبير منه يعتمـد على الذوق الشـخصي وقدرات الناقد على التقصي والمقارنة والاسكتناه فهو عرضة للتباين في وجهات النظر والتناقض احيانا .. وربما بسبب هذه الملاحظـة الثانية سيظل النقد دون بلوغ الاجابات الكاملة .. انه يتغذى من كونه ناقصا ومنفتحا وذا قابلية دائما لاعادة النظر خصوصا في تلك الاعمال ذات الوجود المتعدد والتي يخصبها الزمان ويتيح مكاناتها العديدة ان تتفتح وتضيء اذا ما تيسر لها الناقد المبدع .. لانه عندئذ سيعيد خلقها من جديد ،

النقد الادبي اليوم رغم تسلحه بالرؤيا والمنهج والنظرية ، ورغم محاولته الافادة من العلوم كلها .. رغم ذلك فان النقد المعاصر اصبح عرضة للشكوك في جدواه اكثر من اي وقت مضى ، واصبحنا نطالع بين وقت واخر اراء نقدية لنقاد ذوي شان يعظون القاريء بالاحتراس من الناقد ومن النتائج التي يتوصل اليها عن الأعمال الابداعية ، ولم يعد غريبا ان نسمع احد النقاد المعروفين يقول محذرا الاديب الشاب من النقد كمهنة : « انه تصالح تدريجي مع رماد الحياة وحصى الموهبة ... الخ .. » ويتساءل اخر : لماذا لايوجد تمثال لناقد ادبي في اي ساحة او ميدان في مدن العالم واسئلة كثـيرة مثقلة بالسخريـة والادانات .

لاندري ان كان افساح المجال (للنية) اكثر مما ينبغي هو السبب في هذا النفور العصري من النقد ، أم ان التاريخ هو الذي أعطى الاعمال الفنية والادبية الجيدة أعمارا تجاوزت أحكام النقد والغت بعضها، وربما كانت ردود الافعال هذه ازاء النقد بسبب قدرته على التاثير وليس العكس كما يتبادر الى الذهن كما يقول ناقد انجليزي معاصر . لقد فرح الناقد بالصحافة في البداية وعثر على جسره العريض الذي يربطه بالقارىء ونجح باستخدامها كوسيلة له ، ولكن المسالة اليوم اختلفت كثيرا ويبدو ان النقد اصبح ضحية الصحافة بعد ان سلبت منه عمقه ورصانته .

لن نقع ثانية في شرك الربط الميكانيكي بين ازمات الغرب الثقافية وأزماتنا لو فعلنا سنحصل على حلول لمشاكل هي ليست بالتحديد مشاكلنا .

فماذا عن النقد في بلادنا !!

لانكشف سرا اذا قلنا ان الهوة بين الناقد والمبدع تزداد اتساعا وعمقا ، ومازال مبدعنا العربي كثير البرم بالنقد والنقاد ، معلنا في كل مناسبة انه قليل الانتفاع بالنقد وربما عديم الانتفاع به

وعلاقة النقد بالابداع في تاريخ الادب العربي تعطي المبدع المعاصر ركيزة ومبررا لتبرمه ، فالنقد كان في غالب الاحيان مسبوقا لاموازيا، ورادعا لا حاضنا لمحاولات التجديد والانطلاق من الاشكال الثابتة ، وكان النقد غالبا مايبارك المراوحة وتوثين النموذج .. لكانما الناقد بمقاومته التجديد يدافع عن انجازه الخاص وعن قيم نقدية ترسخت لديه باستقراء القديم .. والامثلة لاتحصى . وقد يكون الامر طبيعيا الى حد ما .. اذا تذكرنا شرط النقد الاول وهو الابداع نفسه الذي ينطلق من بديهيتين : التمثل والتجاوز ، تمثل القديم بهضمه والسيطرة عليه ومن ثم تجاوزه الى المستقبل

الناقد لايوجد في فراغ ، ولا ينبثق فجاة من العدم ، انه ايضا سليل تراث نقدي وذو اسلاف ، فاين يقف ناقدنا العربي المعاصر من اسلافه النقاد القدامى ، هل هم حقا جذوره ؟ وان كان يورق ويتغذى من كل الجهات ، أم هو كما يقال منبت يتشكل على الصورة التي يرسمها له النقاد الغربيون

هل هو مجرد صدى ! ام صوت ذو منابع اصيلة ، وان كان كذلك فعلا فما هو منهجه او مناهجه ؟ والى اي مدى يستطيع تحقيق اصالته ومعاصرته في آن واحد دون ان يقع في المزاوجة الخارجية وارغام النتائج على ولادة المقدمات ..

النقاد انفسهم خير من يجيب على هذه الاسئلة وغيرها ، لانها تلامس صميم مهنتهم

تبقى لنا كلمة عن هذا الملف الاستفتاء - فقد توجهت المجلة باستفتائها الى اثني عشر ناقدا ولم تصلنا الا ستة ردود ساهم اساتذة الجامعة بثلاثة منها فقط ، مع اننا حاولنا ان نشرك عددا اكبر من الجامعيين ايمانا بالدور الذي ينبغي للجامعة ان تؤديه في ثقافتنا بعامة وفي مجال النقد بشكل اخص ، فالجامعة بتقاليدها الاكاديمية المعروفة تعمل على ترصين الدراسات النقدية ومنهجتها ، اضافة الى اهتمامها بالاسس النظرية الجمالية للفنون .

ولا نخفي على القارىء ان ماوصلنا من ردود - على قلتها - جاء بعد الحاح شديد ومتابعة يومية ، رغم ذلك فنحن نامل ان تكون هذه بداية كي يتسنى للجامعة ان تتخطى اسوارها الى صميم الحركة الادبية في قطرنا وتتبادل التاثير والفاعلية مع ادبائنا وكتابنا .

(الاقلام)

باسم عبدالحميد حمودي

١ - اصطفت حركة النقد الادبي في العراق منذ بدء النهضة الادبية الحديثة التي رافقت خروج العراق من الدولة العثمانية تقاليد ثابتة واهتمت بالادب ، شعرا وقصة ومسرحية اهتماما لا يراعي مدى فنية النص بقدر ما يعاني مدى التزامه بهموم الجماهير ، ومدى ما يعبر عن ذلك ، وعلى هذا فقد كان النقد منذ البدء متخلصا (الا ما ندر) الا من النقاش الطويل حول ضرورة الشكل وضرورة المضمون خالصا الى الجدلية الناتجة عن ذلك .

لقد كتب محمود احمد السيد في مجلة المعرض في جزئها الثاني عام ١٩٢٦ مقالة بعنوان (في السريالزم) مؤكدا فيها على المذهب الواقعي ، واذا كانت بدايات السيد وعبدالمجيد لطفي (رومانتيكية متأثرة بالمنفلوطي وجبران فانهما قد عدلا عن ذلك فيما بعد ، مهتمين لا بالقصة الواقعية لوحدها بل بالمعالجات النقدية لها على اساس من ذلك ، وقد كان كتاب (الادب العصري في العراق) لرفائيل بطي (المطبوع بالقاهرة سنة ١٩٢٣) وسطا بين الرأيين وان كان اميل الى الاخذ بالنهج الواقعي .

ولم تصطبغ حركة النقد الادبي في العراق بالمحلية القطرية الا قليلا فقد كانت حركة منفتحة على العالم العربي تكتب عن قصصيه وشعرائه وترعى نتاجاتهم كما ترعى نتاجات الادباء العراقيين ، والذي يتصفح مجلتي (المجلة) و (الجزيرة) الموصليتين و (الحديث) الحلبية و (الاديب) البيروتية بالاضافة الى (الاداب) يجد ان الناقد العراقي يكتب ويتابع النتاجات العربية ويرصد ظواهرها كما يرصد ظواهر ومسار الادب العراقي .

وقد واكبت حركة النقد الادبي منتصف الاربعينات الثورة الشكلية التي قامت في الشعر العربي على يد السياب وزملائه وتابعتها بالرعاية والتفسير والكشف وقد اضطر الشعراء انفسهم لخوض معركة التجديد شارحين اهدافها لعدم وجود الناقد القادر على الاضطلاع بمهمة توضيحها ولقدرتهم من جانب اخر على ذلك (انظر مقالات كاظم جواد وبدر شاكر السياب في الاسبوع - ملحق جريدة الشعب ومقالات حسين مردان في الاخبار) .

وفيما وقف القصاصون الشباب في الستينات

موقف المفسر والمدافع عن حركتهم الشكلية التجديدية (في هذا الاطار) والتي لم تكن ظاهرة خاصة بالقطر بقدر ما عمت الوطن العربي ووقف بعض الرواد (فؤاد التكرلي) موقفا احتوائيا لها (مقدمة الظل في الرأس لعبدالرحمن مجيد الربيعي) ، وقف بعض النقاد على مقربة منهم مباركين ما يجري (انظر ياسين النصير وفاضل ثامر في مقدمتي قصص عراقية معاصرة ود . علي جواد الطاهر في القصص العراقي المعاصر) رغم اعتراضاتهم احيانا ، في وقت وقف فيه نقاد آخرون مثل عزيز سيدجاسم (ردوده على البيان الشعري المساوق للتجربة الاشكالية في القصة) وعبدالجبار داود البصري (مقالات متفرقة) وكاتب هذه السطور (الوجه الثالث للمرأة وبيان قصصي من طرف واحد) موقف المعترض المجابه لهذه الحركة التي لا تلتزم شكلا معينا للتعبير عن مضمونها بل تصطنع الانواع الادبية كاملة احيانا ، رافضة التعبير عن هموم الجماهير مؤكدة الجانب الفردي الاحادي النظرة للمثقف المنسحق تحت تأثير حركة الواقع السياسي انذاك .

وقد استطاعت حركة النقد الملتزمة ان تسهم في ايقاف هذا التيار وفي توجيه القصاصين للافادة من رحاب الشكل التجديدي لطرح الظواهر الاجتماعية .

وقد كانت ثورة السابع عشر من تموز قدرا اكبر من حركة الشعر والقصة والنقد وقد ادى قيامها الى تأصيل الفكر الثوري ورفع درجة الوعي السياسي وشحنه وتجنيد الاديب للوقوف الى جانبها والتعبير عن منجزاتها .

واذا كان من الطبيعي ان تركد حركة النقد لفترة وجيزة بانتظار المؤشرات الادبية المنتجة لكن ذلك لم يحدث فقد واصلت الحركة النقدية الملتزمة هجومها وفضحها للغلاف الثوري التي حاولت الحركة الاشكالية التشرنق به وكانت مقالات علي الحلي وعبدالله نيازي ونزار عباس وباسم حمودي وسليم عبدالقادر في الثورة والجمهورية في ٧٠/٦٩ خير تعبير عن ذلك وان اتسم بعضها بالانفعال احيانا .

ومع ذلك فاستطيع القول ان حركة النقد الجديد ستبرز بانية منهجها المستند الى الواقع الحضاري والتاريخي للقطر والامة العربية .

جواب السؤال الثاني

جميع الطرق مفتوحة للكتابة النقدية الملتزمة ، الا ان الناقد يحتاج الى وقفة تأمل لتحديد الظواهر الجديدة لمسيرة الادب في القطر ، وليس من كلمة تحدد المشاكل على نحو مفصل سوى ان النقد موقف عقلاني وابداعي في ان واحد وهو لذلك ، يحتاج الى مراجعة مسلماته وهو في غمرة هذا الانعطاف الجذري على مختلف الاصعدة . والناقد كغيره من محترفي الادب ، نتيجة لانفتاح اجهزة الاعلام على الفكر الثوري ، وجد في الكتابة الصحفية والاذاعية وسيلة للرزق السريع فارتاح اليها لعلمه وتجربته ان مقالة نقدية واحدة تحتاج الى مدة اطول من المراجعة والتأمل ومقارنة النصوص ، وهي على صعيد (الكسب) واقولها صريحة لا تقوم عشر معشار الخاطرة المنشورة او المذاعة او المقالة الادبية المتلفزة ، لذا لا بد من حل جذري لتفرغ الناقد واحترام نتاجه النقدي وتقديره ليبتعد قليلا عن جو العمل اليومي الذي قد لا يكون اطلاقا قريبا من هموم النقد ، ومن جانب آخر الا ترون ان المقال النقدي لكتاب قصة او شعر يوضع في اواخر صفحات المجلات وتكون للناقد فرصة واحدة للحديث عن الكتاب الجديد في الدوريات التي سرعان ما تنساه باحثة عن الطريف والمثير ؟

جواب السؤال الثالث

رغم انه ليس من شروط الناقد ان يكون استاذا في الجامعة ولكن لاستاذ الجامعة المواكب لنمو الحركة الادبية دورا كبيرا عن طريق الاسهام في رصد الظواهر الادبية الجديدة وتوجيهها وعقد المقارنات بينها وبين اداب الامم الاخرى بحكم ثقافته وسعة اطلاعه وخزين دراسته .

واذا صح ان هناك قلة من الاساتذة تقوم بهذا الدور وتواكب ناقدة وموجهة فانها لا تطرح نفسها بتميز حتى على صعيد المختارات المترجمة فماذا بعد ترجمة د . صلاح خالص لكوكتو وترجمة د . شاكر خصباك لشيخوف وترجمة د . علي الطاهر لسارتر لقد ترجم كل واحد منهم كتابا واحدا او اثنين فيما ترجم الدكتور جليل كمال الدين العديد من القصص ولكنه توقف بعد ذلك .

ان استاذ الجامعة مطالب قبل غيره بتقديم الجديد عن الادب العالمي فماذا بعد ميشال بوتور راودين موير ولوكاتشو كرومبي وماذا بعد سارتر وكامو وكرييه وأمادو وما هي ظواهر الجديد الادبي في اسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية ؟ ان بحارا واسعة تفصلنا عن حركة النقد العالمية ، والتواصل معها امر ضروري للاغتناء ، وتبدو المهمة شاقة ولا ريب . ولكن استاذ الادب الجامعي يستطيع ان يردد بحكم خبراته ويستطيع عن هذا الطريق الاسهام مع الناقد الاخر في تأصيل رؤيتنا للادب الحديث وفي بناء نظريتنا النقدية الجديدة .

الجواب الرابع ـ عن الكتب النقدية ـ

احد كتب النقد الصغيرة التي صدرت مؤخرا كتاب الدكتور الياس فرح الذي كان عنوانه (حول الثورة العربية والثقافة والفن) وهو على صغره وكونه جملة اسئلة واجوبة يضع خطوطا عامة لنظرية في الثقافة والفن فهو يقول في مداخله له « النظرة القومية تأتي في منهج فكر البعث العربي العلمي التاريخي لفهم

القضية القومية ، فالقضية القومية في المرحلة التاريخية التي تمر بها الامة العربية هي قضية امة واحدة ، أي قضية نظرة موحدة الى الامة ، نظرة موحدة الى الوطن العربي والى جملة القضايا التي تتصل بوحدة الامة العربية وهي في هذه المرحلة قضية الوحدة العربية وقضية النضال من اجل هذه الوحدة وقضية التحرر والتحرير وقضية الاشتراكية ، **فهذه القضية وحدة لا تتجزأ لذلك فان النظرة القومية للثقافة والادب والفن هي كذلك وحدة لا تتجزأ ، نظرة قومية تحررية اشتراكية »** ثم يضيف قائلا « وبهذا المعنى نستطيع القول بان المفهوم القومي للادب في البعث هو مفهوم وحدوي تحرري اشتراكي » ثم يؤكد في مكان اخر « ان نظرية البعث هي نظرية الواقعية الاشتراكية لكن بمعناها الاوسع شمولا ، هي واقعية قومية تحررية اشتراكية تحمل نفس سمات الايديولوجية العربية الثورة ، لكن معطى لها كل المجال لان تكون صلة الادب والفن فيها بالسياسة والحياة الاجتماعية وبالاقتصاد صلة عضوية وليست صلة ميكانيكية » ولذا يعد هذا الكراس الطارح لمفهوم نقدي مستمد من فلسفة ثورة السابع عشر من تموز من الوثائق الادبية الهامة التي تكمن اهميتها في نظرتها الى الواقع الثوري الجديد وفق فلسفة ادبية واضحة المعالم والسمات مستمدة من نظرة الايدلوجية الثورية العربية التي يطرحها البعث .

ويأتي كتاب (دراسات نقدية) للاستاذ عزيز سيد جاسم المتعدد الفصول النقدية والذي يطرح في فصل (الشعر والزمن والموسيقى) مجادلة هامة للنقد عندنا وتأتي اهمية هذا الكتاب ككل ان الناقد استطاع ان يقدم تشخيصاته خلال آرائه هو غير معتمد على عكاز النقل والاقتباس ، وعلى هذا المنحى في المعالجة يطرح كتاب « الادب التكاملي » للاستاذ عبدالجبار داود البصري نفسه حيث يبدو الفصل الخاص الذي اختير العنوان منه موضحا لنظرة المؤلف في التكامل بين الخاص والعام وما يشتق عنهما من تكامل بين الفرد والجماعة وبين المحلية والانسانية ، والجزء والكل ، وتلك التي اسماها الناقد التكامل بين الظاهر والباطن متفرعا عنها التكامل بين الشعور واللاشعور والقديم والجديد والمبنى والمعنى والشكل الفني والواقع المادي ثم بين التجسيد والمعرفة .

والملاحظة هنا ان هذا المذهب الذي طرحه المؤلف واسع وشامل ، يلم بين اطرافه عموم المذاهب النقدية الا انه ينفصل عنها بعدم تركيزه على واحد منها بل استخدامه جميعها حسب كنه النص وما يطرحه من تحقيق الانسجام بين رؤياه ودرجة الصدق في الادانة .

والكتاب الاخر الذي اراه هاما كتاب الاستاذ عبدالاله احمد (نشأة القصة وتطورها في العراق) فهو مرجع لا غنى عنه لكل متتبع لتطور القصة الحديثة، وقد استطاع ان يكشف ريادة الكاتب عطا امين (وقد اغفلها الاخرون) للقصة القصيرة بدرجة موازية للسيد ان لم تزو عليه وهو جهد وثائقي نقدي يستحق التقدير .

والكتاب الاخر الذي اضاف شيئا للمكتبة النقدية عندنا كتاب الاستاذ ماجد احمد عن (نازك الملائكة .. الموجة القلقة) فهو نمط جديد في معالجة الظاهرة الشعرية من خلال نازك ، لا بتتبع خطاها كشاعرة بل كناقدة شعر تعيش التجربة الشعرية وتتصدى لها موضحة وناقدة ومتراجعة عنها اخيرا .

لقد استطاع المؤلف ان يكشف عن جوهر العلاقة بين شعرها كشاعرة وبين نظرتها النقدية المتراجعة التي اعتمدت اخيرا على المطالبة بان يكون للشعر الحديث اعتماد على نوع من القافية الموحدة والرجوع الى قوانين العروض والمحافظة على الشكل وقد اسهمت مشخصا في كتابي (الوجه الثالث للمراة) جملة العيوب التي وقعت فيها القصة الستينية واعدت طرح رأيي الخاص بـ (جماعية البطل) كلون شكلي ومضموني للقصة الحديثة ، ذلك الراي الذي طرحته في الستينات وتداولته كتب النقاد واقلام القصاصين دون رجوع الى المصدر الاول الا نادرا .

د. جلال الخياط

١ ـ كيف تقومون حركة النقد الادبي في العراق؟

حين تفتقد حركة النقد الادبي في العراق الوضوح والتقاليد والسمات الثابتة ، والداب والاستمرارية والتطور ، وتتأرجح بين الانحسار وشيء من الازدهار، وترتبط بمزاج شخصي لمن يريد أو لا يريد ان يكتب نقدا ، لمن لديه أو ليست لديه قدرة أو موهبة نقدية، يصعب التقويم في هذا المجال أو الخلط أو الفوضى .

واذا تتبعنا عطاء من يمارسون النقد منذ منتصف هذا القرن نجد نشاطا وخفوتا ، ظهورا واختفاءا : يصدر كتاب نقدي او شبه نقدي ولا يتلوه ثان ، وتنشر دراسات نقدية ثم يسكت الكاتب ، أو يقترن النقد بالعمل الصحفي ويتحدد بقوالبه ، أو تضيع الفروق بين النقد والمقالة الادبية ، أو يتشابك تاريخ الادب بالنقد ، فلا يتضح هذا من ذاك ، أو يظهر النقد حيينا

في بحوث ادبية ، تكتب لشهادة او غير شهادة !

حين ينظم الشعراء قصائد ، تتراكم بعد حقبة، اشعار ودواوين ، وتتخذ معالم واضحة ، جيدة او رديئة ، واصولا وتقاليد ، ولا ترتبط بنوع أدبي اخر كالقصة مثلا . الا اننا في النقد نجد الوانا من الكتابة الادبية تختلط كالبحث والمقالة وتاريخ الادب ، وهنا تظهر حاجة ملحة لتحديد المصطلح : ما النقد ، وما العمل النقدي ! من الناقد ، وكيف نميزه من كتاب المقالة الادبية والباحثين ومؤرخي الادب ؟ وقد يتغير وجه النقد بعد تحديد المصطلح وشيوعه ، ولكن ...

وقبل كل ذلك علينا أن نقتنع او لا نقتنع بوجود نقد ادبي في العراق ، واعتقد ان القضية تنسحب على الاقطار العربية الاخرى ، ولنصل الى راي محدد نفرق بين نوعين من النقد :

أ ـ النقد الادبي العام : هذا الذي نراه يمتزج بالوان ادبية اخرى ويظهر ويختفي طبقا لمشيئةاصحابه وما يتيحه الوقت لينقدوا في زحمة اعمالهم الثانية ، وما يشجع أو يلغي كوجود صحافة ادبية ومجلات متخصصة . وما يحمل الادب على ازدهار متمثل في فيض زاخر من كتب ونصوص . أو انعطاف في الاساليب ، يتيح نقدا ، كما حدث عند ظهور الشعر الجديد في أواخر الاربعينيات . ولا يخرج هذا النوع من النقد عن راي جيد او رديء في قصيدة وديوان وقصة وفي اي عمل أدبي اخر ، أو عرض لهذا وذاك او مناقشة لاراء ادبية ، أو تحليل بارقام ، أو تعليل بشواهد ، او دعم لكاتب ، أو اظهار العضلات الثقافية ، للنيل من عمل ادبي معين ، بايراد اسماء اجنبية ، لتأكيد وتضخيم ذات الناقد بتوهم ارتقاء على قيمة ذلكالعمل الادبي !

وبحدود هذا النقد الادبي العام نستطيع انثبت وجود النقد في العراق وتوافر النقاد ، بتفاوت في المستوى ، وبمقاييس مضطربة للحرارة النقدية ، ظهور وضمور فلا نكاد نمسك بالنقد حتى يختفي ويبدو بشكل اخر عند شخص ثان ، وهكذا . لنضع امامنا الصحف والمجلات والكتب التي صدرت منذ سنين طويلة سنجد القضية تحتاج الى تنسيق وتطوير وتطويق مزاج النقاد واهوائهم ، ونحار في تبريرالسلب والايجاب .

فهل يقع النقد الادبي ، في بلد كالعراق عرفبأدب نام متطور وكشف وريادة مستمرة ، تحت وطأة فوضى الامزجة والنزعات والاذواق ابدا ؟!

ب ـ النقد الابداعي : لا تفترض التبعية فيالنقد، وان تحتم اقترانه بفن اخر ، وعلينا ان نؤكد على تفرده واستقلاله بأن يتساوى ابداعا مع الفن القائم عليه أو يتفوق ويطغى ، أي ان يتحول النقد الى أدب ثان ، وتلك قضية تتضح في تناول الاعمال الكبيرة كالروايات والقصص والدواوين او النفاذ الى حياة وشخصية الاديب ، او الكشف الحقيقي عن عصور ادبية بكاملها، واحيانا ، وببراعة الناقد ، تصح في القصيدة او الاقصوصة ، فيتجاوز النقد ، بترسيخه كفن وابداع، تلك التبعية ، ويتخلص من الاختلاط بالالوان الادبية الاخرى ، ويسقط التداخل الذي يشوبه ويشوهه ، ويبتعد عن ضحالة بعض ممارسيه ، حين تخذلهم الموهبة . ولا مكان في النقد الابداعي لعقدة استعلاء الادباء او تسولهم لمديح عابر أو تعجل لشهرة زائلة، فلا يكون الناقد تابعا أو دارسا او معلقا أو معرفا ،ولكنه فاعل ومؤثر وخالق وفنان .

ما زال كثير من الادباء ، هنا وهناك ، مجهولين، غرباء ، تقترن اعمالهم في ذهن القارىء بالغموض او تشوه ملاحظات النقد العام مواهبهم بالارقام والاراء الخاطئة وعدم النفاذ وتعتيم الرؤيا . وهنا يأتي دور النقد المبدع فيظهر في النص ما لم يستطع القارىء ان يناله ، ويلقي عليه ضوءا يتيح فهما جديدا ، اويقدم اجواء متكاملة لاولئك الادباء ومعطياتهم ، ويعيد تركيب النص من جديد ويستمد منه مقومات تجاوز الى نص اخر متطور عنه ، باضافة وتحوير واسهام ، كما استغل ادباء كنوز الادب اليوناني وغيره ، فينشأ عندنا ادب تكاملي بتأثير النقد المبدع ، ولا تبقى النصوص ، عبر الدهور ، مادة مدرسية ، او مجالا لدراسات ادبية يختلط فيها النقد بالالوان الاخرى . ويظل النقد الادبي مضطربا ، ان لم يتحول الى فن وابداع ، وتلك مسألة تستدعي جهدا ومشقة وموهبة.

٢ ـ ما أهم العوائق التي تقف في طريق تطور حركة النقد الادبي في العراق ؟

مما يقف في طريق تطور حركة النقد الادبي في العراق عدم وجود نقاد متخصصين ، هيأوا انفسهم للنقد وحده ، ولم يقترن بنشاطاخر او عمل او وظيفة، وحددوا كتاباتهم في مجالاته ، دون أن تمتزج عندهم بالوان أدبية ثانية . ان انشغال النقاد بالصحافة والتدريس يعيق من اعمالهم النقدية فتظهر وتختفي، وتقوى وتضعف ، فتفقد عنصرا من عناصر النقد الاولى : المتابعة والداب والرصد ، فلا يكون للناقد ، دون تفرغ ، حضور دائم في عالم الادب ، وتأثير ونفاذ. وافتقارنا الى مجلة نقدية متخصصة تعنى بشؤون النقد على الصعيد العربي والعالمي ، وتضم اليها النقاد والاتجاهات النقدية .

واضطراب التقاليد الادبية القائمة بين المنشئين والنقاد، وبين الادب والنقد بصورة عامة ، وحيرة المتلقين في هذا وذاك ،يجر الى علاقات غيرطبيعية حتما . فالاديب تدفعه عقدة الكمال الى انيكون فوق النقد ، ان لم يتحول الى طقوس من المديح والاطراء لا تنتهي ، فينسى الحقيقة المعروفة بالا تطور من غير نقد بناء . والاديب

الذي لا يستوعب النقد الجيد يحكم على عطائه بالتوقف والجمود والتأخر والانحسار عن الزمن تدريجيا ، وليست هناك نهايات او قمم ولا يكون التجاوز الا بالنقد. لم يشع ، بعد ، في عوالمنا الادبية ما اسميه «التربية النقدية » ، وفهم دور الناقد واهميته بالنسبة الى المنشى كمتمم حتمي لابداعه وضروري لتطوره . فالابداع والنقد محوران في الفكر ، ان تخلف احدهما انخذل الثاني ، ولا يدري المنشيء انه بتحويل النقد الى اطراء محض يزري بأدبه ويحكم عليه بالتوقف والجمود.

وهناك من النقاد من لا يقرأ النص الذي ينقده قراءة جيدة او يقراه ولا يدركه أو يفهم نفسه فيه أو لا يعي منه الا ما يريد في حدود الغاية التي رسمها ازاء ذلك النص او صاحبه مدحا أو قدحا . أو ان المزاج الحاد والاعلان عن النفس يلهيان الناقد فيشغل بعوالمه الخاصة دون أن يكون للامر علاقة بالنص فيضيع النقد ولا يكون ادبا صرفا ولا نقدا محددا ، ولكنه خواطر ابتعثها نص معين ، تقترب منه وتبتعد ، طبقا لارادة الناقد ، أو انه يرى في اعمال ادباء معينين وسيلة سريعة للظهور بشجاعة وضراوة ليؤكد بأنه راسخ في النقد وقوي ومشاكس ، وكأننا في حلبة مصارعة، يقابل ذلك احيانا جبن شديد وانخذال ونفاق وتبعية . أو يفتقد الناقد الموقف المحدد في معطياته النقدية فيضطرب في آرائه تبعا لمقاييس غير نقدية وغير ادبية، او يلجأ الى تعميم غير مبرر في الاحكام ، أو تشيع في نقده أوامر صارمة وتتردد في كتاباته اسماء تفضيل بأسة تقدم شاعرا على شعراء أو تؤخر اديبا او تجمد قاصا.

ومن عدة بعض ممارسي النقد قراءة كتاب أو كتابين أو اكثر أو اقل ، وعادة تكون أجنبية ، يوسع صفحاتها خطوطا واشارات ويحفظ منها اقوالا جاهزة وآراء ، ويقتحم الميدان النقدي بصخب وادعاء ، وكل رصيده تلك الاقوال ، مع اسماء معينة ، وخلاصات شوهتها الترجمة قبل ان يجهز عليها باقتباساته .

ثم ان النقد والادب مظهران حضاريان مترابطان متداخلان ، وفي عالم الادب في العراق ندعو الى توجيه واضح ، ونبارك اولا للصحافة الادبية اهتمامها بالنقد، ونؤكد على ظهور مجلة نقدية ، واستقلال النقد عن الانواع الادبية الاخرى ، بالابداع ، فتتضح الاتجاهات وتترسخ التقاليد .

٣ ـ كيف يمكن لاساتذة الجامعات العراقية أن يسهموا اسهاما فعالا في تنشيط وانماء حركة النقد؟

الا يعتبر اولئك الاساتذة تدريس النقد الادبي روتينيا ، تلقينا ، تكتيبا ، تعطيلا لاذهان الطلبة وقابلياتهم ومواهبهم لينتهي ذلك كله الى امتحان ودرجة وشهادة ، ثم لا يبقى من هذه العملية غير الهباء، فلا يستطيع الطالب ان ينقد سطرين بعد أن يدرس النقد سنتين . ولابد أن يتحول درس النقد الى محور عملي ـ نظري ، والى نقاش حيوي بمعرفة الاراء والافكار والاتجاهات المختلفة لاكتشاف مواهب الطلبة ومن يقدر منهم أن يكون ناقدا ومن يرضى من النقد بمعرفة عامة أو ثقافة محددة ، والتأكيد دائما على النقد التطبيقي فتصبح ساعة المحاضرة محاكمة نقدية لما يجري في العالم الادبي ، ولا شك ان النقد نظرية وتطبيق وقد تكتسب الجوانب النظرية بالقراءات الخاصة المستمرة ولكن لابد من توجيه في النقد التطبيقي ، وقد يظهر من بين الطلبة من يستمر ، وان تهيأ لدرس النقد ان ينبه الطالب الى قدرة نقدية كامنة لديه ، فذاك عندي نجاح كبير . وقد يظهر من بين الطلبة من يدرس الادب والنقد بالصدفة ولم يقرأ في حياته صحيفة او مجلة او كتابا ادبيا !! وهنا تكون العملية خائبة اساسا !

والا يغير المنهج درس النقد الادبي الى استعراض لتاريخ النقد عبر العصور ، فنكتفي بذلك وكأننا قد درسنا النقد فعلا . ان الخطأ المستحوذ على الاستاذ والطالب في انهما طرفا عملية تدعى « التنجيح » يؤدي الى ممارسات خاطئة ويشل الفكر والثقافة وتكوين شخصية الطالب الادبية المستقلة .

وكيف نرتضي ان نحول الطالب ـ الانسان الى آلة للحفظ خلال السنة الدراسية والتسطير السريع لما اختزن يوم الامتحان ثم النسيان التام بعد ذلك ؟! ان درس النقد الادبي ليس وسيلة تؤدي الى امتحان يهيء شهادة تتيح وظيفة فيحس الطالب ان دوره في الدرس والثقافة والتطور والعطاء قد انتهى بحصوله عليها . ان درس النقد الادبي هو طريق لخلق الناقد الادبي واثراء الحياة الفكرية .

ولا يقتصر عمل من يدرس النقد على قاعات المحاضرات ، ولا بد أن يسهم في الحياة الادبية باعمال وكتابات تكون أمثلة لطلبته وانعكاسا لارائه .

٤ ـ ما أهم الكتب النقدية العراقية التي قرأتموها خلال السنوات الخمس الاخيرة واين تكمن أهميتها ؟

هنا تتحول الاجابة الى تقديم واختيار ، واختبار صعب للذاكرة . أتتبع ما يصدر من كتب نقدية ،ولكنني الان لا استطيع ان اضع قائمة بها واتذكرها جميعا ، واسترجع ردود افعالي حين قراتها لاصدر احكاما سريعة أو أبين مكامن اهميتها ، وعلى مدى خمس سنوات . وان تسنى لي ان اضع قائمة بالكتب النقدية، وهي ليست كثيرة ، فتتحتم على اعادة قراءتها من جديد ، لاكون أقرب الى الموضوعية في ذكر اهم تلك الكتب ومقاييس الاهمية التي انتجتها في الاختيار ، فيقتنع القارىء ، وهذا ما لا توفره لي زمنية الاجابة، وارى أن الجواب أولى ببحث متأن يتناول تلك الاثار النقدية كلها ، اتمنى ان احققه في وقت ليس بالبعيد .

مؤيد الطلال

مقدمة

نود اولا ان نحدد اجوبتنا على اسئلة مجلة الاقلام بالشكل الآتي :

ستكون صيغة هذه الاجوبة على شكل دراسة من ثلاثةاقسام. يتناول القسم الاول منها « واقع حركة النقد الادبي في العراق » ، في حين يتناول القسم الثاني « اسباب تخلف النقد الادبي » ، اما القسم الثالث فسيكون مكرسا لمهام « عوامل النهوض بالنقد الادبي وآفاق المستقبل » .

وستشمل هذه الاجوبة السؤال الاول والثاني فقط ، في حين نجد في هذه الاجوبة اجابة ضمنية على السؤالين : الثالث والرابع .. وهي اجابة سريعة ومبتسرة وذات صيغة سلبية في اغلب الاحيان ، لاننا لانؤمن بجدوى طرح هذه القضية وبالتالي لاجدوى الاجابة عليها اصلا !!

يحتل السؤال الثاني من اسئلة مجلة الاقلام اهمية بارزة ان لم نقل هو الاكثر اهمية وفائدة بالنسبة لحركة النقد الادبي في العراق ... بيد ان الاجابة على هذا السؤال تقتضي ايضا اجابة ضمنية عن الوجه الآخر للسؤال ، الوجه الايجابي : ـ أي تقتضي تحويل العوامل السلبية التي تقف في طريق تطور حركة النقد الادبي في العراق الا وسائل وسبل قمينة بدفع هذه الحركة الى مواقع افضل وآفاق ارحب ، وذلك من خلال تقديم رؤية جدلية شاملة وموحدة وذات صيغة تركيبية تعتمد على نقض « العائق » اولا واستخراج الحل الممكن ثانيا!!

وهذا ما سنقوم به بطريقة موجزة وغير مباشرة ، وذلك في القسم الثالث من هذه الدراسة وتحت عنوان « مهام النقد الادبي وآفاق المستقبل » .

هذه اذن ملاحظات اولية حول اسئلة مجلةالاقلام نسعى من خلالها الى تحديد ملامح اجابتنا وتعليل صيغتها واستنتاجاتها في آن معاً .

نقطة الضعف الاساسية

باديء ذي بدء نقول صراحة ان حركة النقدالادبي في العراق ضعيفة ومتعثرة ، وغير قادرة على تغطية النتاجات الادبية او تقويها ، وغير قادرة على تأسيس مفاهيم ومناهج نقدية واضحة وابداعية اصيلة ... ولعل النقد الادبي في العراق ـ وربما في الوطن العربي ايضا؟!ـ هو نقطة ضعف الثقافة العربية عامة ، والابداع الادبي خاصة .

والحقيقة اننا لانستطيع ان نتحدث عن نقد ادبي عراقي خاص ، ليس لاننا نؤمن بالوحدة العربية ونسعى لتحقيقها سياسيا واقتصاديا فحسب ، بل لان الثقافة العربية المعاصرة تكاد ان تشكل كلا واحدا مادامت اللغة العربية واحدة، ومادام الناقد في القطر العراقي ـ مثلا ـ لايتعامل مع اعمال عراقية فقط ، بل ويقرأ اعمالا فلسطينية ومغربية بذات اللغة ، واحيانا يكتب عن هذه الاعمال ايضا ... وبذلك لايستطيع الناقد الذي يعيش في القطر العراقي ان يكون قطريا الا اذا كان محدود الثقافة ، أو عصبويا ، او ضيق الافق ؟ !

ومن هنا نستطيع ان نقول ان النقد العربي عامة يكاد ان يعيش ازمة حقيقية ، بدت بعض مظاهرها ونتائجها بشكل جلي على مايسمى بحركة النقد العراقي خاصة ، رغم ان هذه الحركة قد قطعت شوطا بعيدا بالنسبة الى اقطار عربية اخرى كالاردن او ليبيا او المغرب العربي ... ! !

مظاهر أزمة النقد الادبي

ومن مظاهر هذا التخلف اننا لانجد متابعة حقيقية لكل جديد في القصة او الشعر او المسرح ، لابطريقة جماعية ، ولا بطريقة فردية ... كما ليس هنالك رصيد شامل وعام للاتجاهات الادبية في العراق او العالم العربي، ناهيك عن غياب المناهج والنظريات النقدية غيابا شبه تام وكلي ! !

فباستثناء بعض الاعمال الطليعية ـ مصر وسوريا خاصة ، واستثناءات نادرة في القطر العراقي تكادان تكون مجرد ومضات ابداعية خاطفة ومتناثرة عند هذا أو ذلك من النقاد ، في هذا الكتاب أو هذه الدراسة ... الخ ـ

باستثناء هذه الاعمال النادرة والقليلة ، التي ارتبطت بتصاعد حركة الثورة العربية والنهضة القومية ، وبأزدهار الترجمة في الوطن العربي .. فاننا نكاد ان لانجد الا اشكالا سيئة ورديئة من اشكال النقد الادبي ، ويمكن حصر هذه الاتجاها السلبية بمايلي :

١ ـ الانطباعات الذاتية والمتابعات السريعة

الطابع الغالب للكتابات النقدية في الوطن العربي عامة ، والقطر العراقي خاصة ، هو طابع الملاحظات الانطباعية الذاتية .. الملاحظات الخاصة المرتجلة واللا مسؤولة ، التي تعتمد على تجربة « الخطأ والصواب » .. والمتابعات السريعة السهلة والعابرة .. والتعميمات التبسيطية التي تصدر عن قناعات جاهزة وشائعة بدون رصيد او اساس موضوعي لهذه القناعات الشائعة ؟ !

وهذا الطابع يشكل نسبة عالية بالنسبة للكتابات النقدية ، وقد تتجاوز هذه النسبة ثلاثة ارباع الاعمال النقدية في الوطن العربي عامة والعراق خاصة (!!) .

ولعل الملاحظات الذاتية الانطباعية التي تعتمد على الارتجال ، وعلى تجربة « الخطأ والصواب » ،في الاختبار والتقييم والاستنتاج ، وعلى التسرع واللامسؤولية في الحكم ... لعل هذه الملاحظات تحتل المساحة الاوسع من هذه النسبة الكبيرة ذاتها ؟ !

وهذا يعود بالدرجة الاولى الى استسهال عملية النقد ، وفقدان الموهبة والملكة المبدعة ، وقلة الثقافة ، وغياب المنهج او الرؤيا الفكرية ، ونقص الخبرة ... الخ ـ بقدر مايعود الى غياب الحركة النقدية بمفهومها العلمي الموضوعي الواضح والمحدد ، والى تساهل المشرفين والمسؤولين على وسائل الثقافة والنشر والاعلام ، والى الحاجة المادية والمعنوية للنشر بالنسبة للمجلات والصحف وبالنسبة الكتاب غير الموهوبين في آن معاً .

وهذا الواقع السلبي هو الذي اتاح لمثل هذه المتابعات السريعة ، السهلة والعابرة ، لان تنتشر وتسود، وبالتالي تنتج التعميمات التبسيطية التي تصدر عن قناعات جاهزة وتستند الى شائعات او قرارات لااساس لها من الصحة !!

وبذلك نجد الساحة الادبية النقدية تضج بالعديد مما يسمى كتابات نقدية ، او مما يسمى باطلا بالنقاد الذين يكتبون النقد بعد فشلهم في المحاولات الادبية والفنية الابداعية كالقصة او الشعر او المسرحية او الفنون التشكيلية ... الخ . او الذين يكتبون النقد لانهم يريدون ان يملأوا ساحة فارغة وينالوا المكافآت المادية او المعنوية .

ومثل هذه الكتابات غالبا تقدم بصيغة التعليم او التوجيه التربوي ، او بصيغة الادعاء والتعالم ؟ !

وباختصار فان مثل هذه الاعمال النقدية تفتقر اساسا الى المنهج النقدي ، اي الى نظرة او مدرسة فكرية ايديولوجية واضحة المعالم ومحدودة القسمات والاهداف والبرامج ، مهما كان نوعها او ايمانها: اشتراكية كانت ام برجوازية ، شمولية ام خصوصية ، حديثة ام تقليدية ؟ !

ومن هنا نكاد ان لانعرف ماذا تقصد اليه هذه الكتابات ، وماهو دليل عملا ومرشدها النظري ، وماهي لغتها التي تجسد خصوصيتها وتفردها الذي يمكن ان يخلف بدوره وضوح اهدافها ومعاييرها ؟ !

ولذا ، فان هذه الاعمال ليست في احسن الاحوال غير محاولات تجريبية تهدف الى ملأ فراغ او اشباع حاجة . او تهدف ـ كمحاولات اولية ـ تأسيس حركة نقدية اذا احسنا الظن في بعضها .

وتقع ضمن هذا الاتجاه الملاحظات الذاتية التي قدمها بعض مجددي الشعر ومؤسسي فن القصة في العراق، مثل ملاحظات السيد وانور شاؤل والسياب وعبدالملك نوري وعبدالحق فاضل والخليلي والبياتي وجبرا والتكرلي وفرمان ... الخ ـ هذه الملاحظات التي تشبه اطروحات الدفاع عن النفس وتفسير نتاجاتهم ، والتي تصبو لان تكون نقدية بالنظر لغياب او تخلف النقد العراقي خاصة: فهل عرفت حركة النقد الادبي في العراق اذن ناقدا مجددا ومبدعا يوازي حجم السيد او السياب او ذو النون ايوب او عبدالملك نوري او غائب طعمة فرمان ؟ !

٢ ـ الاصداء الخافتة والسرقات المقنعة

النوع الثاني من انواع النقد الادبي ينشر في الصحف والمجلات العربية والعراقية يحاول ن يكون اكثر ذكاءاً بان يستعير من المناهج الغربية بعض الملامح الباهتة والاصداء الخافتة ، وان يطنب في التعبير والانشاء اللفظي ، وان يرصع لغته الانشائية الفارغة بجمل او مصادر اجنبية ومقولات فكرية جاهزة لاترتبط بالسياق العام للحديث ولا بالمغزى المقصود ولابالبناء العضوي للموضوع .

وغالبا ماتجيء اصداء هذه المناهج مشوهة وتلفيقية او انتقائية في احسن الاحوال ، كما ان اللغة الانشائية المرصعة بجمل وعبارات اجنبية عبثاً تخفي هزال الافكار التي تتضمنها مثل هذه الاعمال النقدية !! ـ ناهيك عن السرقات المفضوحة والسرقات المقنعة التي ستفتضح في يوم من الايام : وهل ان نشر وتفصيل او شرح مقولات فكرية او سياسية او ادبية ثقافية عالمية يمكن ان تعد منهجاً او نقداً ؟ !

بالطبع ان هذا الموضوع غاية في الخطورة والحساسية، كما ان مثل هذه الاستنتاجات بحاجة الى برهنة واشارات واضحة وافية ، ومن اجل ان نبتعد عن لغة الاتهامات والتشهير فاننا نعد بدراسة هذه القضية دراسة مفصلة في وقت آخر وربما مكان آخر ايضا ، ونكتفي بالاشارة الى هذه الحقيقة .

ويستطيع القارىء الكريم ان يقرأ ـ او يعيد قراءة ـ الكتب النقدية التي صدرت خلال الاعوام الاخيرة على ضوء هذه الحقيقة ليكتشف بنفسه ان اغلب هذه الكتابات النقدية التي تسمى جادة تندرج ضمن هذا النوع من انواع النقد الادبي ، هذه الكتابات التي يحاول من خلالها الناقد ان يبهر القارىء بثقافته !!

٣ ـ اضطراب المقاييس النقدية

هنالك مقياسان في النقد الادبي : الاول يقيس

العمل الفني بالمستوى العادي ، بما هو موجود ، او كما يحلو للبعض ان يسميه بالواقع . اما الثاني فينظر الى المستوى المطلوب ، الى ماينبغي ان يكون عليه العمل الادبي .

والنقد في العراق خاصة يأخذ بالمقياس الاول ــ على اهميته احياناً وصحة بعض جوانبه ــ وبذلك يكرس واقع التخلف ، ويظل يدور في حلقة مفرغة ولغة تقليدية هزيلة ، واحكام نقدية جاهزة ، ومقارنات بائسة .. ، وبذلك لايستنتج ولا يستنبط ولا يفك آلية العمل ، ولا يستطيع ان يلمس العلاقات العضوية بين اجزاء العمل وبين العمل ككل وحركة الواقع ــ بل يشرح ويفسر ويعيد ويلخص ، ان لم نقل يجامل ويبرر !!

في حين يجب ان يطالب الناقد الذكي البارع زملاءه الادباء بالارتفاع الى مستوى حركة الابداع العامة، لاسيما وان اللغة العربية بدات تتمثل حركة الثقافة العالمية المعاصرة وتتعرف على تراث الثقافة العالمية الكلاسيكية سواء بسواء .. كما ان الكثير من كتابنا اتيحت لهم فرص اتقان بعض اللغات الاجنبية ، ولم يعد الشرق مغلقا على الغرب ، او الوطن العربي على العالم ، بالدرجة التي كنا نظنها ؟ ! .

ومن هنا نستطيع ان نقول بان الاغلبية ــ او القاعدة ــ تقيس بالمقياس النقدي الاول ، في حين يقيس الناقد الذكي البارع ــ او الاستثناء ــ بالمقياس الثاني . وهو بذلك غالبا مايقدم وجهة نظر قاتمة لواقع الادب ، وغالبا ما يقسو على بعض الاعمال والكتاب ، مادام رائده في النقد الابداع ومقياسه الطموح .

ولعل هذه سمة من سمات واقع حركة النقد الادبي في القطر العراقي !!

النقد الادبي بين الواقع والطموح

ان واقع النقد الادبي في العراق ــ وهو مهمة حضارية ــ يشير الى ان ليس هنالك ثمة ناقد كبير ، او جماعة نقدية ، او مدرسة نقدية استطاعت تغطية المرحلة التاريخية ومتابعة الابداعات الادبية متابعة شاملة ودقيقة :

- فرز الغث عن السمين ، والاهتمام بالبذرات الطيبة خاصة .
- التحليل والرصد والكشف ثم الاستقراء والاستنباط فالاستنباط والتعميم .
- الكشف عن القوانين الخاصة والعامة في عمل كل مبدع ، وفي الحركة الابداعية عامة ، ان كانت شعرية او قصصية او مسرحية .
- تأكيد قيم حضارية وفكرية وفنية لاغنى للعمل الابداعي عنها ، ثم تعميق الوعي الايديولوجي والفني عند كل كاتب وتنمية مشاعره واحاسيسه الجمالية وتفجير طاقاته الروحية .
- التأثير على الحركة الابداعية ككل ورفعها الى مستوى الطموح الانساني وبالاتجاه الحضاري المتقدم الذي يلغي استثمار الانسان لأخيه الانسان ، كما يلغي الفروق بين العمل اليدوي والفكري ، بين المدينة والريف ، بين الرجل والمراة ... الخ .

ومن خلال هذه الطموحات والمؤثرات نستطيع ان نتساءل :

- هل يمتلك الناقد فعلا حس التمييز والاختيار الافضل ، وبالتالي تبني الاعمال الادبية الاصيلة والطليعية والمهمة ؟ !
- اي هل يستطيع الناقد ان يسبق القارىء ويفتح وعيه ويعمق بصيرة الفنان من خلال اضاءة العمل الفني ، وادراك جوهره، واكتشاف اسرار صنعته.. وبالتالي خلق القيم الادبية والفنية التي تدفع بحركة الفن والابداع الى آفاق ارحب واجمل ؟ !

من خلال هذه المؤشرات والطموحات ، ومن خلال هذه التساؤلات ايضا ، نستطيع ان نحاكم الناقد مثلما نتحاجج مع المبدع والمفكر ــ ليس من اجل متابعة ورصد العملية فحسب ، بل ولدفعها نحو مواقع افضل وتنمية روح المسؤولية ، لاعادة الوجه الناصع لحضارة الشرق وابداعات الامة ، للقضاء على الهوة بين الماضي والحاضر، بين الشرق والغرب ، بين الشعوب والامم ... من اجل خير الانسانية قاطبة .

الاستثناءات النادرة

وبالطبع فان هذا الواقع النقدي ، غير الصحي ، الذي شخصناه ــ لايعدم اعمالا طيبة تجاهد لبلورة ملامح منهج نقدي موضوعي سليم وواضح الرؤيا ، وتجاهد هذه الاعمال لتأسيس لغة نقدية مميزة وغنية .

بل ان بعض هذه الاعمال القليلة المتناثرة تحاول ان تخلق قيما نقدية وادبية ابداعية تسعى لتأكيد وتثبيت البرامج الثقافية العالية ، ذات الافق الاشتراكي والايديولوجي التقدمي ، بقدر ماتسعى للمساهمة في تأسيس هذه البرامج الثقافية وتوجيه الاعمال الادبية الابداعية بهذا المنحى والمناخ ... بيد ان هذه الاعمال كما قلنا ، وللاسف الشديد ، لازالت قليلة ومتناثرة ومرتبطة بجهود فردية محدودة .

ان هذه الاعمال الطيبة المتناثرة في هذا الكتاب أو ذاك ، في هذه الدراسة او تلك ، عند هذا الناقد او ذاك .. هي التي تشكل التيار النقدي الايديولوجي الطابع ، التي توحده او تنتظم شتاته روح اشتراكية وقومية تقدمية ، ورؤيا عصرية انسانية حضارية ، ورغبة حقيقية للتغيير والاصلاح ..

وهذه الاعمال الطيبة ــ على قلتها وتناثرها ــ هي التي ستشكل القاعدة العريضة لقيام نهضة نقدية تقدمية ترتفع الى مستوى الطموح

فضيلة النقد الادبي في العراق

ولعل اهم ماحققه هذا التيار في الماضي القريب تصديه للتيارات السلبية التي نشأت في الادب العراقي بعد احداث عام ٦٣ ونكسة حزيران ، وما استتبعها من نتائج وخيمة في العراق والوطن العربي على صعيد الوقائع السياسية والاتجاهات الثقافية والادبية سواءبسواء .. وذلك من خلال توجيهه النقد للاعمال التي تلهث وراء الشكل الادبي وتستعيد من مدارس العبث واللامعقول لتسقط في حمأة العدمية الفلسفية والسياسية ، وفي وهم النرجسية الذاتية ، وبالتالي تتنصل عن قضاياالامة والمجتمع والانسان !!

ولعل اهم مايحققه هذا التيار ايضا في الوقت الحاضر توجيهه للحركة الادبية توجيها صائبا الى حد ما ـ وفي الاطار العام وبحكم مدته النسبية المحدودة على التصدي والتوجيه .

بيد ان الخطر الاساس الذي يحيق بكتاب هذا التيار النقدي هو التصلب الايديولوجي والعقائدي ،أي تغليب المنطلقات النظرية والسياسية المحددة ، وبالتالي فان هذا التيار ـ او بالاحرى بعض كتابه ـ معرض للسقوط في هاوية الدوغمائية العقائدية ، والشعارية الضيقة الافق ، والانكفاء على مقولات ومفاهيم وقناعات نقدية جاهزة لاتواكب روح العصر ولاتستوعب الجديد في العمل الادبي الابداعي وفي حركة الواقع الاجتماعي والثقافي على حد سواء !!

سباق الزمن الشرعي وحكم التاريخ

وكما يبدو فان هنالك ثمة محاولات مخلصة لتجنب المزالق السلبية التي تحيق بهذا التيار ، وذلك من اجل تطويره ودفعه الى مواقع افضل واكثر صحيةوسلامة ، ومن اجل بلورة اتجاه واضح واسس نقدية منهجية سليمة ورؤيا فكريا وثقافية معاصرة وغنية بضروب المعرفة والاحساس بالجميل ...

وقد يتخلف البعض من النقاد في اللحاق بمسيرة هذه المحاولات فيسقط في الهاوية التي تحدثنا عنها ، وقد يتقدم البعض فيستحق لقب الريادة الحقيقية ، ريادة الانجاز الفعلي في المساهمة بتأسيس مثل هذه المدرسة المطلوبة .. وانه لسباق الزمن الشرعي والحكم فيه للتاريخ !!

سلم الطموح وسوء الفهم

وبالطبع فان مثل هذه المحاولات والاعمال الجيدة، الموجهة والهادفة ـ على ندرتها ومحدوديتها ـ والتي يمكن ان تشكل تيارا اساسيا في حركة النقد الادبي ، تسعدنا كثيرا ولكنها لاتروي عطشنا بعد ، وستظل خيبتنا بالنقد الادبي العربي عامة والعراقي خاصة تتسع وتتعمق مالم تظهر الجماعة النقدية أو المدرسة النقدية المحددة الملامح والاهداف ، أو الناقد الكبير الذي يلبي الطموح !!

ومن هنا نستطيع ان نعترف مرتاحي الضمير بازمة النقد الادبي وعدم ارتفاعه الى مستوى الطموح ..ولكن بدل ان تدرس هذه الحالة دراسة موضوعية علمية لمعالجتها من قبل جميع المعنيين ، فاننا نلحظ الآنظهور حالة جديدة وغريبة الى حد ما ـ ان لم نقل سلبية ولا اخلاقية ـ نشأت هذه الحالة كرد فعل ميكانيكي غير واع عند البعض من الادباء ، مستغلين نكوص النقد الادبي وعدم ارتفاعه الى مستوى المسؤولية والطموح ليرفعوا عقيرتهم بالضجيج والزعيق والسباب ...محاولين بذلك استثارة انتباه النقاد ودعوتهم بطريقة ملتوية للاهتمام باعمالهم الهابطة ، أو الثأر منهم لاسباب شخصية بحتة ؟ !

وهذه بالطبع ظاهرة سيكلوجية مراوغة ، ووسيلة نافلة وغير اخلاقية بالمرة ، يمكن ان تزيد من سوء الوضع الادبي سوءا !!

١ ـ العامل الاول والجوهر السياسي للقضية

ان تخلف حركة النقد الادبي ـ وربما الواقع الثقافي برمته ـ يعود الى عدة عوامل سلبية .

ولعل اهم هذه العوامل الهوة العميقة بين الماضي الحضاري الذي شهدته الامة العربية ابان احتضان حضارة وادي الرافدين والحضارة المصرية والفينيقية ، وتكوين الحضارة العربية في ظل الدولة الواحدة(العباسية خاصة) ـ وبين الحاضر المؤلم الذي يتسم بالفرقة والتخلف بسبب هذا الانقطاع الحضاري الذي مرت به الامة العربية عامة والعراق خاصة في فترات الاحتلال الاجنبي الطويلة والثقيلة . بقدر ما يعود هذا التخلف الى عامل التجزئة وسيادة الانظمة الرجعية الاوتوقراطية والعسكرية والتكنوقراطية ، الانظمة العميلة للاستعمار والمتسلطة على رقاب شعبها بقدر مايرتبط بانتصار الثورة العربية وتحقيق الاشتراكية .

كما ان تخلف حركة النقد الادبي والثقافي عامة يعود الى جملة اسباب موضوعية وذاتية ، ولكنها تأتي بالمرتبة الثانية بعد الجوهر السياسي للقضية .

ومن هنا فان هذه المرحلة التي نحياها عبارة عن مرحلة نهوض وتأسيس جديد، تمثل للجانب المشرق من التراث وتفاعل مع الحضارة العالمية المعاصرة . وهي تتسم بتصاعد حركة الثورة العربية من اجل توحيد الوطن العربي وتحرير الاراضي المغتصبة وبناء النظام الاشتراكي الموحد .. ولابد ان تعطي هذه المرحلة أكلها يوما ، لابد ان تفضي التراكمات السياسية والثقافية الايجابية النيرة والجيدة الراهنة ـ على محدوديتها ـ الى تحول نوعي .

غير ان ذلك يتطلب منا عملا مضاعفا وروحاايجابية تتقبل النقد وتقوم بالنقد الذاتي .

وهنا نلمس اول شكل من اشكال العلاقة المركبة والحساسة بين كلية الواقع « بأوجهه المتعددة » وبين النقد الادبي ، كما نلمح اثر سلسلة الروابط السببية

والزمنية (الماضي خاصة) على حركة النقد الادبي .

٢ ـ نقص الحضارة والعلاقات المركبة

النقد الادبي حاجة حضارية وثقافية ، وازدهاره وغناه بمثابة انعكاس وامتداد للتطور الحضاري والثقافي. وحين يكون النقد الادبي ناجحا فهذا يعني عندئذ ان الامة تدرك مسيرتها وتكتشف كنوزها مثلما تعي مصيرها سياسيا . ولذا فان مهمة النقد الادبي عسيرة وشاقة :

فهو كملكة ابداعية راقية يتبع ملكة الابداع الفني الاولى كالقصة والشعر والمسرحية .. بقدر مايرتبط بدرجة التطور والتحضر التي تصل اليها الشعوب .

وبذلك يلتحم النقد الادبي بكلية الواقع ، بالحركة الديالكتيكية الصاعدة وبالعلاقات السببية المعقدة والمركبة بين العلة والمعلول ، بين السبب والنتيجة ، بين الماضي والحاضر والمستقبل ـ بقدر مايتطلب ثقافة موسوعية واحاطة شاملة بضروب المعرفة الانسانية .. بقدر مايتطلب شجاعة ادبية ووضوح رؤيا ومنهجا ثوريا !!

ان النقد الادبي ملكة ابداعية خلاقة تستطيع الكشف عن الخصائص الاساسية للعمل الادبي ،وتستطيع ايضا التحكم بقوانين حركة الابداع الفني ضمن مرحلة تاريخية محددة ، بقدر ماتستطيع هذه الملكة الابداعية ان تعمق وعي الفنان والقارىء على حد سواء ، وعلى صعيد الايديولوجيا والاحساس بالجميل معاً .

كما ان من مهام ملكة الابداع النقدي ان تفتح في الروح والذهن آفاقاً واسعة وغير منظورة بقدر ماتجذر احساسنا بالحياة واللحظة الزمنية ، وبقدر ما تدفعنا للانقلاب على واقعنا وقيمنا المتخلفة ايضا !!

بيد ان هذه الملكة النقدية بحاجة الى طاقة حقيقية وقوية لتحريرها وتفجير منابعها الخلاقة ، بحاجة الى علة ، الى اعمال ابداعية اولية في القصة والشعر والمسرح ... الخ وبقدر ماتكون هذه القوة التفجيرية عظيمة وهائلة يكون النقدالادبي خصباً وحيوياً وخطيراً .

فليس من المعقول ان يكون النقد الادبي كبيراوناجحا اذا كانت الاعمال الفنية التي يتناولها النقد بالتحليل والاستنتاج هزيلة وفاشلة . كما ان الناقد الذي يتناول اعمالا مهمة وراقية يستطيع ان يرصد ويستنبط قوانين ، ويعمم احكاما اكثر بكثير مما لو تناول اعمالا ثانوية وهابطة !!

وهذه العلاقة بين الناقد والمنقود ، بين الدارس وموضوع الدراسة ، بقدر ماهي خفية وغير ملموسة فهي حقيقة موضوعية ترتفع الى مصاف القانون الادبي .

وهنا تلمح وتلمس ثاني شكل من اشكال هذه العلاقة المركبة والحساسة بين كلية الواقع « باوجهه المختلفة » وبين النقد الادبي !!

واود هنا ان اشير الى هذه الحقيقة من خلال التجربة الشخصية للناقد :

فحين يتناول الناقد بالدراسة والتحليل والتقييم اعمالا رائعة (مثل اعمال جنكيز ايتماتوف مثلا) يتملكه هوس العمل كما لوكان خاضعاً لقوة سحرية او لقوانين لعبة ذكية وجميلة ، ويشعر ان لغته تتلون وتتطور اكثر من ذي قبل ، وانه يكتب كما لوكان احد يملي عليه : يهمس في ذهنه ويقود قلمه الى الخاطرة الذكية والكلمة الموهفة الحساسة ، والى الالتفاتة النبيهة ...

ومثل هذا المعل يشعر الناقد بأنه عمله الاول والحقيقي ، اما حين يتناول اعمالا ضعيفة وفقيرة فيكاد ان لايجد في ذهنه غير جملة واحدة مفيدة ولكنها عادية وتعادل السوء الذي تركه ذلك العمل في روح الناقد ؟ !

فمن اسباب تخلف النقد الادبي في القطر العراقي خاصة ، اذن ، تخلف النتاجات الادبية ذاتها ، وغياب الاعمال الابداعية او قلتها ، وعدم وجود ملامح محددة لكل اديب أو لكل مدرسة أو جماعة ادبية .

حيث ان اغلب الاعمال الادبية تخضع لجملةعوامل ودوافعنفسية تتراوحبينهواية الكتابةاو احترافها كمهنة مربحة ، او لمجرد التقليد والرغبة في الحضور الادبي الخادع !!

وحتى الاعمال الابداعية القليلة ذاتها فهي تعبير اما عن فورة حماس استثنائية لاتلبث ان تخمد وتزول تدريجيا ، او حالات استثنائية نادرة جداً .

ولذا فان النقد الادبي لايقوم برصد شامل وعام للاتجاهات الادبية في العراق ـ او الوطن العربي ـ بل يكتفي بتسجيل الملاحظات الذاتية والمتابعات السريعة والتعليمات التبسيطية ... الخ .

وبالطبع فان الاستثناءات نادرة في هذا المجال ايضا !!

٣ ـ المنهج التقليدي ومحاولات التجريب النقدي

ومن عوامل تخلف النقد الادبي في الوطن العربي عامة والعراق خاصة الولادة الحديثة للنقد الادبي وعدم وجود تقاليد نقدية ، وذلك لغياب المسرح والقصة كلون ادبي عن تقاليد الثقافة العربية الكلاسيكية ، وبالتالي اقتصار النقد الادبي على الشعر تقريباً .

وحتى هذه الدراسات النقدية التقليدية للشعر فانها ذات طبيعة وصفية استعراضية انشائية وسلفية لاتتناول الشعر كابداع فني او رؤية انسانية ووجدانية في ذات الوقت ، بل تتناوله كمعطى واقعي مباشر وجاهز، عازلة حياة الشاعر وشعره عن روح العصر ، غير قادرة على ايجاد العلاقات الجدلية الحية ولكن غير المنظورة والمركبة بين الشعر والحياة ، بين الابداع الفردي والبنية الاجتماعية والتاريخية والاقتصادية .

وبذلك فان اغلب تلك الدراسات التقليدية اكتفت بتناول حياة الشاعر الخارجية وبعض صلاته العائلية والعشائرية واهم الحوادث التي مربها الشاعر ، اهم دواوينه ، اخباره ، واحياناً مضامين شعره ضمنمفاهيم

النقد التقليدية كالتركيز على البلاغة واصول الكـــلام والتعبير والمقارنة الخ اي وراثة كل ما هو ميت من النقد العربي التقليدي !!

وللاسف الشديد فان بعض نقادنا ـ جيل الاساتذة والاكاديميين خاصة ـ ينهجون ذات النهج التقليدي في نقد الشعر وتطبيقه على اعمال ابداعية حديثة في القصة والمسرحية ؟!

ومن هنا نستطيع ان ندرك عمق هذه الهوة التي تفصل بين منهج نقدي تقليدي واحادي الجانب وبين اعمال ابداعية حديثة تكاد ان تكون جديدة وطارئة على الحياة الثقافية العربية الى حد ما .

وبذلك نشأ نوع من التجريب النقدي: فهذا الاستاذ الناقد يحاول ان يطبق مخزون معرفته بالتقاليد النقدية الكلاسيكية على اعمال حديثة .. وهذا الناقد الشاب يهجم على هذه الاعمال الادبية بدون تقاليد ولكن بروح اكثر معاصرة وتفتحاً .

ونتيجة لذلك يكاد ان يختلط الحابل بالنابل كمـا يقال احياناً ، وتضيع القيم والمسافات ، وتتحول اغلب تلك النقدية الى مجرد انطباعات ذاتية تحاول ان تجد مرتكزها النقدي في منهج مشوه او غريب ، وقد تظل بدون منهج للاسف الشديد .

فاذا تتبعنا الاعمال التي كتبها النقاد المعروفون في القطر نلاحظ غياب المنهج العلمي او نراه مضببا وهشا في احسن الاحوال !!

ان النقاد العالميين يتبعون مناهج خاصة بهم ، او يعتمدون على ايديولوجيا او وعي اجتماعي معين ، اما في العراق فلا يحصل مثل هذا ... لانكاد ان نجد مـن يعتمد على التحليل والاستنباط وطرق الاستقراء والاحصاء والوسائل العلمية بما فيها الفهرسة والارشيف .. الخ.

صحيح ان بعض نقادنا يميلون الى المنهج الماركسي الذي هو من مناهج الفكر الاساسية لكنهم لا يتمثلونـه، انهم يعتمدون على الوعي العام الفضفاض او الوجـه التقليدي من الفكر الماركسي حتى يكاد العمل النقدي ان يتحول الى تكرار واعادة صياغة لنفس الجمل والآراء ، ناهيك عن فقدان الابداع الشخصي . في حين ينبغـي على الناقد الايعتبر المنهج عصا سحرية ، فالشخصية الناقدة يجب ان تبقى حية ولاتغلق الذهن عن آخر التطورات في المدارس الحديثة .

بعض هؤلاء النقاد يعتبر لوكاتش ولفيفر او حتى غارودي غير ماركسيين [بالمعنى الارثذوكسي للمصطلح] ولايمكن الاعتماد على اعمالهم الادبية النقدية ، لذلـك لايدرسونهم مطلقاً .

النقاد الآخرون نجد لديهم نظرة اجتماعية فضفاضة في انسانيتها وفي علاقة العمل الادبي بالواقع .. وهنالك في النقاد من يعكس ذاته وما يعتلج فيها على العمـل الادبي فيبتعد كلية عن المنهج الموضوعي !!

ومع ذلك فان لمثل هذه الاعمال التجريبية جانبها الايجابي وفائدتها غير المباشرة ، وقد تعطي هذه المحاولات يوماً أكلها وتثمر عن ملامح وخصائص مدرسة نقدية جديدة تستوعب خصائص المرحلة التاريخية والمنطقـة ووضع وطموحات الامة العربية ؟!

٤ ـ نقص في الثقافة العامة والخاصة

ان غياب المنهج النقدي الواضح والرؤيا الفكرية الشاملة لمجمل وقائع الحياة وحركة الكون والاشياء ، وتطور البشر والحياة الاجتماعية والحياة النفسيـة للانسان سواء بسواء ـ يعود بدوره الى غياب الثقافة الرصينة ، وعدم امتلاك الناقد لضروب المعرفة والخبرة الشخصية العميقة للاشياء والاحداث ، بقدر مايعود الى فقر الحياة الاجتماعية والثقافية والحضارية لامة مامن الامم في مرحلة تاريخية معينة .

ويدخل ضمن هذا العامل عدم تعرف الناقد ـ والمثقف عموماً ـ على الكتب النقدية الرصينة والنصوص الادبية العالمية ... وبالتالي غياب مهمة الاعداد الكامل لخلق المدارس النقدية او الناقد الادبي النبيه .

وهذا العامل يرجع بدوره لسببين : موضوعـي وذاتي . السبب الاول (الموضوعي) يتعلق بتخلـف الثقافة العربية في مرحلة هيمنة الاستعمار والسلطات الرجعية ، وافتقار هذه الثقافة للنماذج الفكرية والادبية العالمية الجيدة وخاصة الحديث منها واضرب مثلا باعمال مفكري القرن التاسع عشر (الالمان خاصة : هيغل ، شوبنهاور ، نيتشه ...) وبالمدارس الادبية الحديثة (التعبيرية في الادب ، السوريالية ، الدادائية ، الرمزية، جيل الغضب ، مدرسة النفايات ، آخر التقليعـات الثقافية ... الخ) .

اما السبب الثاني (الذاتي) فيتعلق بعدم تملك اغلب النقاد ـ العراقيين خاصة ـ للغات الاجنبيـة المساعدة ، وعدم اكتراث البعض منهم للقضايا الفكرية والفلسفية والسياسية والعلمية والاقتصادية العالمية ، وعدم متابرته او تتبعه لضروب المعرفة والتغـييرات السياسية والاجتماعية خاصة ، واكتفاء هذا البعض من النقاد بقراءة الاعمال الادبية المتيسرة والسهلة والمحلية ؟!

٥ ـ عقدة الخوف والعلاقات الاجتماعية المتخلفة

ومن اسباب وعوامل تخلف حركة النقد الادبي في القطر العراقي خاصة « عقدة الخوف » وأثر العلاقات الاجتماعية والشخصية على العمل النقدي سلباً اوايجاباً، مباشراً أو غير مباشر ، اضافة الى سيادة الروح المزاجية.. وبالتالي فقدان الصدق في العملية النقدية ، او التهرب من ذكر بعض المواقف والحقائق ... الخ .

واسباب هذه الظاهرة ايضا عوامل موضوعيـة وذاتية : فالسبب الموضوعي يتحدد بتخلف هذه العلاقات الاجتماعية وطابعها البدوي او العشائري حينا والمصلحي احياناً اخرى .. وانعكاس هذا التخلف الاجتماعي على

المؤسسات الثقافية وعلى الفرد في ذات الوقت ممايشكل السبب الذاتي للتخلف ، والذي يلتحم بدوره مع السبب الموسوعي فيشكل حالة او ظاهرة التخلف !!

وبالطبع فان الاستثناءات نادرة في هذا المجال ، وان حركة النقد الادبي في العراق تحاول ان تلفظ خارجاً هذه الظاهرة السلبية وخاصة بالنسبة كجيل الشباب الذي يتسم بالجرأة والحيوية الى حد ما .

٦ – غياب الرعاية الحقيقية لروح البحث الجاد

ومن عوامل هذا التخلف ايضا غياب الحقيقية للنقد الادبي وللنقاد من قبل المؤسسات الثقافية ، ومن قبل الاتحادات والجمعيات الادبية ، وعدم وجود دراسات منظمة او بعثات خاصة بهذا الشأن ، والخلط بين الاعلام والثقافة ... اضافة الى اهتمام الناقد الادبي باموره الحياتية والاقتصادية واضطراره لكتابة الملاحظات النقدية السريعة المربحة – ولكن غير المثمرة !! – أي عدم تنسيق سبل ووسائل تقديم المكافآت المادية والمعنوية على اسس موضوعية تشجع وتحمي روح البحث العلمي والثقافي المتقدم .

مهام النقد الادبي وآفاق المستقبل

على النقد الادبي في العراق والوطن العربي ان يقوم الآن بمهمة ابداعية وليست مكتبية وارشيفية وخواطر انطباعية كما هو سائد حتى هذه اللحظة . عليه ان يفرز الغث عن السمين : ينمي البذرات الطيبة ويعمق الوعي الايديولوجي والفني ، وان يثبت مواقف ايجابية من بعض الاعمال الناجحة والكبيرة نسبياً التي حققها جيل الرواد عموماً وبعض الاعمال التي ابدعها جيل الشباب خصوصاً .. عليه ان ينتخب ويصطفي مثلما يقتنص العلامات الفارقة والمؤشرات المضيئة في حركة نمو وتطور الادب .

واذا مانجح النقد الادبي في هذه المهمة فان الكثير من الاعمال التي تتراوح بين التفاهة والسطحية العادية سيأخذ طريقه الى سلة المهملات ، وستتشكل عندئذ قاعدة عريضة لاحكام نقدية منطقية ومقبولة ترتفع الى مصاف القوانين الادبية الموضوعية ، وسيتحمل النقد الادبي عندئذ مسؤولية الحكم علناً وصراحة بالاعدام على كل ماهو رديء وساقط فنيا ، بعيدا عن الخوف والزلفى وبعيدا عن المقايضات المادية او الاخوانية ، بعيدا عن المماحكات السياسية والروح الدوغمائية القبلية والقطيعية !!

ولتحقيق هذه الاهداف ينبغي ان تستند النظرة النقدية للعمل الادبي الى الرؤية الديمقراطية التقدمية المتنورة والى المنهج الذي يعي خصوصية المرحلة والتناقضات والقضايا الاساسية في حياة الامة ، والذي يدرس العمل الادبي انطلاقا من نظرة شمولية دون ان يتغافل عن اهمية وموقع الجزئي الخاص بالنسبة الى الكل العضوي .. بل على العكس ينبغي ان تسعى هذه النظرة النقدية وهذا المنهج الثوري للكشف عن خلفيات العمل الابداعي ومكنوناته غير المنظورة : (مثل ارتباط العمل الادبي بشعور وروح المبدع ، وبالموقف السياسي والاجتماعي السائد ضمن مرحلة تاريخية محددة ، بالوضع التاريخي والادبي والنقدي عموماً ... الخ) –

بقدر ماتهدف هذه النظرة وهذا المنهج الى تبيان الصلات والعلاقات الظاهرة والقضايا المنظورة في العمل الادبي : (مثل ايديولوجية الكاتب ، هدفه ، لغته ، ثقافته العامة، صنعته الفنية، احساسه الجمالي .. الخ) .

ان العمل الادبي ليس مجرد شريحة جمالية مبثوث فيها عقد ومواقف وافكار ، بل هو مواقف وافكار وقد تخللتها روح الكاتب الفنية والجمالية .

ولذا فان المبدع الحقيقي بمثابة الهة ، ولكنه آلهة لاتخلق من العدم بل من الواقع – حتى وان كان هذا الواقع استدلالياً واستنتاجياً – ثم يسمو بالواقع نحو الكمال المطلوب ويبث فيه من روحه نفسا جماليا باهرا !!

وحين يلتقط الفنان المادة الخام (الخشب – الجبس – المنظر – الموقف – القضية ... الخ) .

فانه ينحت فيها روحه ، كيانه وطموحه ..وبذلك لاتعود المادة خاما غفلا ، ولا يتجلى الواقع كما هو في شكله الخارجي الذي تلتقطه عين الانسان العادي المجردة – بل يصبح اكثر زهوا او القاً وسحرا وعظمة .

كما ان الفنان يكشف الحجاب عن تلك الكتلة السديمية العميقة التي ينهض عليها الواقع بقدر ما يسمو به الى آفاق ارحب وسماوات اجمل وابهى ..

وبذلك يمسك العمل الادبي الابداعي « كلية الواقع » وما تحته وما فوقه .. وبهذا نقترب من مفهوم « الوجود يسبق الماهية » ، أي الواقع اولا ثم وعي الواقع والتعبير عنه ثانياً .

ومن هنا فلاينبغي ان يربط الناقد بطريقة ميكانيكية ودوغمائية بين الايديولوجيا والفن ، بين المحتوى والشكل، بين صوابية الموقف وجمالية الصنعة...

فمع ان اغلب المبدعين تقدميون ، غير ان هناك درجات نسبية في هذا الموقف او ذلك وفي مفهوم التقدمية ذاته . كما ان هناك مبدعين غير سياسيين ، او تقدميين بالمرة ، وقد تشغل هذه المسألة بال الناقد كثيرا : كيف يمكننا ان نفسر اعلان (بلزاك واليوت ودالي) الصريح ارتباطهم بالطبقات الارستقراطية الحاكمة ؟ !

لقد كتب مالرو رواية « الوضع البشري » وهو داخل صفوف الحزب الشيوعي الفرنسي ، كما انه كتب « اللامذكرات » وهو خارج الحزب الشيوعي وقد ارتبط رسميا بالديغولية ؟ ! كما ان بيكاسو لم يرسم ضمن القوالب الواقعية الساذجة ، ولم يرض متطلبات السياسة الستالينية على الرغم من انتمائه للحزب الشيوعي الفرنسي .. وكذا الحال بالنسبة الى هنري باربوس وبول نيزان واراغون ومايكوفسكي وايتماتوف ... الخ . فهل

يكفي ان يعلق الفنان اذن انتسابه الى نظرية او حزب تقدمي حتى يكون مبدعاً ؟ !

ان هذه الظواهر والتساؤلات المعقدة ينبغي ان تدفع الناقد الذكي الى الايمان بوجود ملكة داخلية هائلة عند المبدع واقعية باطنية بالمعنى البيولوجي والفزيولوجي وليست بالمعنى المثالي الغيبي ـ واذ يسعى الفنان لاقتناص الجمال المطلق في عمله تخضع ملكة تلك المؤثرات عديدة : مثل حياته الشخصية (طفولته وميوله الجنسية على وجه الخصوص) ، انتماؤه الطبقي ، علاقته بالاب والعائلة فالمجتمع ، بالوضع التاريخي والسياسي والادب ، بالظروف الاستثنائية والصرفية ... الخ .

ومن هنا يجيء دور النقد في تقييم ملكة الابداع وفي دفع تلك العلاقات المتشابكة من العوامل والمؤثرات باتجاه الموقف الانساني والسياسي الصائب والمرتبط بالطبقات الصاعدة ، بالحزب السائد باتجاه حركة التاريخ .

والناقد الكبير (الناجح) يستطيع ان يؤثر على المبدع في هذا المجال عن طريقتين : التقويم المباشر لاعمال الكاتب ـ ونجاحه يتوقف ايضا على اخلاق وديمقراطية ورحابة افق الكاتب المعين ـ او خلق مناخ ادبي عام يمهد السبيل لوضع ملكة الابداع باتجاهها السليم .

اما اذا لم يساعد النقد في بلورة ملكة المبدع ووضعها في مكانها الصحيح ، اما اذا بقي ذلك الفنان حبيس رؤاه الذاتية واهتماماته الشكلية او الجمالية الصرفة وقطع علاقته بالعالم الانساني .. فانه سيظل يبدع على صعيد الفن فقط ، ويرضي النزوع الارستقراطي المجرد المستند الى المنطق الصوري وعلى مفاهيم مثالية عمومية جاءت بعض المؤلفات الكلاسيكية وعند منظري المدارس البرجوازية ... الخ ـ لكن مثل هذا الابداع سوف لايظل خالداً إلا باعتباره لعبة ساحرة !!

وفي مثل هذا العصر الفائر بالثورات وبيقظات الشعوب والامم ، في عصرا لتقنية العالية والمشاكل التكنولوجية والعلمية ـ في مثل هذا العصر لابد ان تنقلب اللعبة على ساحرها ؟ !

ومن هنا فان على الناقد الناجح ان يحقق المعادلة الصعبة في عمله ، ان يحترم ويقدر ملكة الابداع اولا ، وان يوجهها ثانياً ...

عليه ايضاً ان ينمي قدرته النقدية وقدرات المبدع الفنية والجمالية ، وان يسعى لتطويرها باستمرار ،لان الابداع الفني هو الذي يعطي للفكر حيويته وثوريته .

ولذا ينبغي ان يكون رائده في النقد هو الابداع ولاشيء غير الابداع . فالمبدع الحقيقي هو مفكر ثوري وخالق جمالي في ذات اللحظة ، والعلاقة بين الفكر والفن علاقه عضوية وجدلية ديناميكية وليست علاقة ميكانيكية، كما ان العمل الهابط لايمكن ان يكون ثورياً .

ولكي يحقق الناقد هذه المهام والطموحات الذاتية لكي تحقق حركة النقد الادبي مهامها التاريخية في الوطن العربي عامة والقطر العراقي خاصة ، ينبغي ان تدرس وتعالج تلك الاسباب والعوائق التي ادت الى تخلف حركة النقد الادبي ووقف حائلة دون التطور وازدهار هذه الحركة .

كما ينبغي وضع الحلول اللازمة والعوامل المساعدة والخطط من قبل المؤسسات الثقافية والجهات المسؤولة للنهوض بحركة النقد الادبي لتحقيق الطموحات والوصول الى آفاق المستقبل .

واظن ان هذه الناحية هي الاهم في قضية حركة النقد الادبي ، ولذا فانها تقتضي معالجة جماعية ووضع خطة شاملة يشترك فيها العديد من المعنيين بهذا الشأن ، وتلتزم في تنفيذ هذه الخطة المؤسسات الثقافية والجهات المسؤولة في عموم الوطن العربي : مثل وزارات الاعلام والثقافة ، اتحادات الادباء ، جمعيات المؤلفين والكتاب ، جمعيات المترجمين ، المكاتب الثقافية ، دور النشر والصحف والمجلات، محطات الاذاعة والتلفزيون... الخ.

ونحاول الآن ان نقدم بعض المقترحات التي تخدم خطة النهوض بحركة النقد الادبي ، واهم هذه المقترحات:

- تنشيط وتطوير الحركة الثقافية عامة اضافة الى ديمقراطية ومجانية التعليم وحرية التعبير .
- تشجيع حركة النقد الادبي من خلال ترجمة الاعمال النقدية والادبية البارزة ، اضافة الى طبع ورعاية المؤلفات النقدية العربية والعراقية .
- ضرورة فتح فرع خاص بالنقد الادبي في كافة جامعات القطر والدراسات العليا ، وارسال بعثات خاصة بهذا الشأن .
- اصدار مجلات متخصصة بالنقد الادبي او توسيع رقعة نشر الاعمال النقدية في الصحف والمجلات الصادرة الآن .
- اصدار قانون تفرغ بعض الكتاب والادباء والنقاد لتقديم ابداعاتهم في الثقافة وكل حسب اختصاصه.
- رفع مكافآت الادباء والنقاد خاصة المادية والمعنوية حسب الجهود المبذولة على البحوث ، وذلك من اجل تشجيع وحماية روح البحث الثقافي والادبي الجاد الذي يتسم بالموضوعية والعلمية .

د. عناد غزوان

١ ــ اذا كان المقصود « بالتقويم » هنا البحث عن القيمة الفنية وتحديد جذورها وابعادهاالعامة وصولا الى تنظير « الأصالة » ومثلها في العمل النقدي علما وفنا ، فان حركة النقد في العراق باعتبارها جزءا من الفكر الأدبي العام تخضع بحكم الضرورة لطبيعة هذا الفكر ضعفا وقوة ، محاكاة وتجديدا ، حركة وجمودا . فالمعادلة الأدبية المعروفة ــ في تحديد علاقة النقد بالأدب وهي علاقة جذرية متفاعلة ومتداخلة ــ نرى ان الأدب مادة النقد ، فلا نقد بلا ادب . وان وجد مثل هذا النقد فهو نقد ذهني ، نظري ، تصوري وهمي لاقيمة له لانه يفتقر الى قاعدته وبنيته الأصلية ، ولكن طرف المعادلة الآخر يرى وجود ادب بلا نقد . ولا اريد ان ابحث في فلسفة هذه المعادلة لأؤرخ لنشأة النقد ، فتلك مسألة احترقت بالبحث والدراسة والمناقشات الأكاديمية حتى صارت العودة اليها ضربا من التكرار واللاجدوى .

صاحبت النهضة الأدبية في العراق منذ مطلع هذا القرن بعض المحاولات النقدية التي تركزت حول تطور الشكل الشعري بالدرجة الأولى وظواهر التجديد التي رافقته ، بيد أن تلك المحاولات كانت تفتقر الى « المنهجية النقدية » اي انها كانت مجرد اراء عامة وشروح موجزة طافية على سطح التجربة الأدبية ، لا تحاول النفاذ الى اعماقها ، وكشف اسرارها والبحث في عوالمها الداخلية : النفسية والاجتماعية المرئية وغير المرئية .. فالنقد ليس عملية شرح وتفسير بل هو عملية « تشريح » و « تنظير » للتجربة الأدبية .. أقول كانت محاولات تأثرية ــ ذوقية ذات مسحة ذاتية وصلت الى حد الاستغراق في كثير من الأحيان ، وكان نصيب نقد الفنون النثرية ــ القصة . القصة القصيرة ، الرواية ، المسرحية ، ادب المقالة ــ ضئيلا اذا ما قورن بنقد الشعر .

لا شك ان الافتقار الى المنهج في حركة النقد الأدبي يرتبط بمجموعة عوامل هي العوامل ذاتها التي تعمل على خلق الفكر الأدبي العام وتسعى الى تطويره .. والنقد في العراق في الأربعينات والخمسينات ، كان يظهر ويختفي بلا « هوية منهجية » تحدد نظرته وتجسد فلسفته في الواقع الأدبي . كان مزيجا غريبا من اختلاط في الأحكام ، وسرعة في الاجتهاد الأدبي ، واختلال في القيم الفنية ، وعسر في فهم التجربة فهما نقديا صائبا بعيدا عن التعميم والنفاق والدجل ، بيد أن تلك «الهوية» بدأت تكون لنفسها خصوصية « فنية ــ منهجية » في الستينات والسبعينات حين ارتبطت حركة النقد بمفهوم الحرية الفكرية والكشف عن ماهيتها في الأثر الأدبي ، وحين ابتعد الأدب العربي المعاصر عن كونه ترفا او ضربا من الهروبية والتلذذ والهامشية الجامدة ــ فقد صار ركنا رئيسا من كينونة الانسان العربي المنفتح على العالم . المتأثر بالظواهر القومية والانسانية ، الساعي الى اثبات وجوده وخصوصيته الأصيلة في خضم تيارات واتجاهات ومذاهب ادبية وفلسفة متباينة ومتباعدة في نظرتها الى الانسان المعاصر ومشكلاته . فانتعشت القصة والمسرحية والرواية والمقالة في العراق، وازدهرت التجربة الشعرية وكثرت الدراسات الأكاديمية والبحوث النقدية محاولة ربط حركة الأدب بحركة التطور الحضاري الذي تمر به التجربة الأدبية في العراق حيث بدأ «المنهج العلمي» في النقد بأخذ طريقة في بعض تلك الدراسات وان كان مصطلح « ناقد ونقد » يحتاج الى مزيد من البحث والتحديد .

٢ ــ النقد جانب فكري يكشف عن أصالة العمل الأدبي شعرا كان أم نثرا وفق « منهج » يصير في كثير من الأحيان « موقفا » وحينئذ يتلاشى مفهوم النقد كوجهة نظر عابره ، بل ويتبدد مثل هذا المفهوم .. وهذا يعني ، بطبيعة الحال ، تحديد شخصية الناقد .. من هو الناقد الأدبي ؟ كيف يخلق ؟ من يخلقه ؟ اهو العمل الأدبي ؟ الموهبة ؟ المدارسة والدربة ؟ الثقافة والتخصص ؟ ... قد تبدو مثل هذه الأسئلة ضربا من السذاجة فينظر من يدعي النقد..او من يلبسعباءتهبقصد او بغير قصد .. او من يعتقد ان ناقد الشعر هو شاعر فاشل .. وناقد القصة كذلك .. بل وناقد النقد .. ولكنها أسئلة هادفة ومشخصة للظاهرة ــ موضوع البحث ــ في نظر من يحاول فهم الناقد على انه أديب النقد وناقد الأدب ، وان انتاجه ادب خالص لا شائبة فيه ، وان ميلاد المقالة النقدية العلمية عسير وصعب كميلاد القصيدة ، وولادة القصة .. اننا نحاول تثبيت مقومات شخصية هذا الناقد .. هذا الأديب .. هذا الشاعر الناقد والناقد الشاعر ... هذا الناقد الروائي والروائي الناقد .. صاحب الموقف والمنهج ، والموهبة ، والأصالة .. وليس الباحث ، اللاهث ، وراء الشهرة العابرة والتي كثيرا ما تنتهي بمقالة صحفية فاشلة ، او تقريظ مجاملة ، او قدح مساومة من اجل القدح .. ان من اهم العوائق التي تقف في طريق تطور حركة النقد الأدبي في العراق هي « جبن الناقد او النقاد » .. نريد نقدا نقرأ فيه تجربتنا الأدبية قراءة جديدة ، بعيدة ، عن

التكلف والاصطناع ، والمساومة .. نريد نقدا ينظر « التجربة » الأدبية .. يهديها .. يرشدها .. يوجهها.. ليسبغ عليها جوا من الديمومة الحضارية .. يستشرف ظواهرها .. يقدمها للعالم تجربة ناضجة وفق مقاييس وموازين منهجية ، وهذا يعني من جهة اخرى ارتفاع التجربة الأدبية الى مستوى نقدها .. فاذا كان النقد متهما بالتخلف والقصور ، في بعض الأحيان ، فان مثل هذا الاتهام قد ينسحب على التجربة الأدبية ذاتها.. كفى بحثا عن النظريات الضائعة .. وكفى تهافتا على المصطلحات التائهة .. نريد نقدا واقعيا تطبيقيا قائما على الموهبة ، والثقافة ، والتجربة ، والمنهج .

نريد نقدا حرا يقول كلمته بصدق .. بلا خوف او تردد طالما كان فهمه جديرا بمثل هذا الصدق .. وكان موقفه نابعا من ايمان صاحبه بعمله النقدي .. والا يبقى النقد كلمة .. مجرد كلمة .. وكلمة عابرة لا تحرك ساكنا ولا تخلق قيما فنية جمالية جديدة .

٣ ـ يستطيع الاستاذ الجامعي في العراق الاسهام الفعال في تنشيط وانماء حركة النقد عن طريقين : الاكاديمي او العلمي حين يزودنا بدراساته النقدية الاصلية (المؤلفة والمترجمة) الصادرة عن منهج ، وتأمل وأناة ، وتحليل حيث تعكس لنا تجربته الدالة على تتبعه وقراءآته وتشخيصه للظواهر الأدبية القومية والعالمية ، والطريقة الثانية اشتراكه الفعال في الحوار والمحاظرات والندوات الأدبية والحلقات الدراسية والمواسم الثقافية .. والكتابة في الصحف والمجلات .. واحتضان وتشجيع الاعمال الأدبية الناضجة والتي تحمل مصدر اصالتها معها، اذ يستطيع الاستاذ الجامعي عندئذ ان يطل على الاثار الادبية المعاصرة اطلالة حضارية علمية جديدة .. فتنمو التجربة .. وتنضج .. وتثمر.. ويكون للاحكام النقدية وقتئذ قيمة واهمية ..

٤ ـ القراءة بالنسبة للمثقف كالماء والهواء .. انها ضرورة .. وقد قرات خلال السنوات الخمس الماضية كثيرا من الكتب النقدية والابحاث الأدبية تناولت موضوعات تراثية واخرى عصرية .. ولما كانت طبيعة السؤال تميل الى التخصص في القراءة فاذكر الكتب العراقيةالتالية :

في النظرية النقدية ، لمحمود البستاني ، بغداد ، ١٩٧١ والكتاب في اعتقادي محاولة ناضجة في ضم شتات ما اصطلح عليه في الدراسات النقدية باسم « النظرية » على مستوى « الأدب » او « النقد » ، ولكنها في مجال النقد الاوربي وان كان الكتاب يفتقر في الحقيقة الى الوحدة الموضوعية او التسلسل المنطقي في تشخيص هذه الملاحظة وقد اشار المؤلف الى ما يشبه هذه الملاحظة بقوله في مقدمة كتابه « وقد حرصت عامدا ان اشحن فيها وجهة نظر الناقد الاوربي قديما وحديثا لا لانها عملية تجميع للنصوص او تصنيف لها ، بل لانها وجهة نظر تسعفني دعما لنظر احاول ... » وكم كنت اتمنى مخلصا ان يستمر الكتاب في البحث عن القيمة النقدية من خلال تحويل هذه النظرية الى تطبيق او على الاقل مكان النظرية من التطبيق النقدي .. والكتاب بحق محاولة جديرة بالقراءة لانه يستطيع في اقل تقديم تحديد بعض المصطلحات النقدية والوصول بها الى فهم صائب وخاصة في وقتنا الحاضر حين خرج المصطلح النقدي الى متاهات عامة من اللافهم والسطحية ..

الأدب التكاملي ، لعبد الجبار داود البصري ، بغداد ، ١٩٧٠ ونازك الملائكة ، الشعر والنظرية ، لعبد الجبار داود البصري ، بغداد ، ١٩٧٢ . والحق ان هذين الكتابين يمثلان تجربة نقدية ناضجه عند عبد الجبار وهذه التجربة يمكن وصفها بانها قائمة على التحديد وسبراغوار السيرة الذاتية في فهم النص الأدبي واخيرا التمهيد لوضع القيمة الجمالية والفنية له ..

السياب ، لعبد الجبار عباس ، بغداد ، ١٩٧٢ .. هذا كتاب جيد في تناوله لشخصية السياب وفي تجليله لابعاد هذه الشخصية .. والذي يميز هذا الكتاب عن غيرهمن الكتب التي الفت عن السياب تمييزا ينفرد به من الناحية النقدية انه اعتمد على الاستنباط والاستقراء في فهم السياب شاعرا يتحرك في اطار بنية ، له موقف منها وقد اشار المؤلف الى ما يشبه هذه النظرة بقوله «... ان هذا الكتاب لا يستهدف تسجيل سيرة للمرحوم السياب وانما هو محاولة لاستنباط صورة عن السياب من خلال شعره وتفاعله مع بيئته » .

دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، لمحمد مبارك، بغداد ، ١٩٧٦ .. هذا كتاب في قسمين كما يتجلى ذلك من عنوانه : النظرية والتطبيق وقد بحثت النظرية في موضوعات مختلفة منها : الشعر والثورة ، الاداء والتعبير الفني في معركة المصير ، في النظرية الشعرية .. وغيرها .. يحاول المؤلف ان يتوصل الى استحداث نظرية « او نظرية هادية » في فهم الادب وتحليل قيمة الجمالية والفنية في مدى تفاعله بأحداث بيئته ..أما التطبيق .. فقد تناول اعمال بعض الشعراء كالصكار والبياتي وحميد سعيد وحسب الشيخ جعفر وبعض المسرحيات .. وكم كنت اتمنى ان تكون « النظرية » طريقا الى « التطبيق » في تحليله واستعراضه للنماذج التي اختارها للدراسة .. ويبقى الكتاب في اعتقادي محاولة ناضجه في الجمع بين بعدي العمل الأدبي او التجربة الأدبية: البعد الفلسفيوالبعد الجمالي العملي..

د. علي جواد الطاهر

في العراق نقد ، ولكنه لايتقدم ، ولو قلت يتوقف لكنت أكثر صوابا ، وهو في ذلك يتسق مع الانواع الادبية الاخرى . لقد اخذ من لبنان واخذ من مصر ثم اخذ شيئا قليلا مباشرا من الغرب ، وكانت له محاولات وتجارب ولكنه لم يستطع ان يكون شخصية لنفسه ويؤسس كيانا ولابد من أن يأتي ذلك .

وما زلنا في المحاولة والتمهيد ، وقد طالت هذه الفترة أكثر مما يجب ، وكان أكبر ما حققناه ، شعور صادق بأهمية هذا النوع الادبي وبضرورته لشحذ الانواع الابداعية ـ وليس هذا بالقليل .

في العراق نقد ، ولكنه غير ذي سلطان وغير ذي شخصية ويخفت صوته أكثر مما يرتفع ، ويجد هذا الصوت الخافت طريقه الى الجرائد والمجلات في كلمة عن ديوان او قصة او مسرحية او نظرة ... وقد تطول هذه الكلمة فتستحيل ثرثرة ، وقد يخلو الميدان حينا لاقلام تدعي النقد فتجد المجال الواسع على اعمدة الصحف وأوراق المجلات ، وتقرأ ولاتدري ماذا يريد بها اصحابها، وكيف يتصورون أن هذه البديهيات الاولية التي يعرضونها فكر وفلسفة وابداع ، ويحتال بعضهم على تنويع نغمه الباهت بتهويمات ومصطلحات وشعارات ومستوردات تخيل اليه انه الناقد .

ثم ان كتابا يصدر ويكتب عنه كثيرا لسبب غير علمي ، وكتابا اخر يمضي تحت صمت مطبق غير علمي.. لاسباب تخرج عن طبيعة العمل الادبي .

وتقع بين حين وحين على شيء يقرأ ، يدل صاحبه على تمثل لما يقول ، وجد فيما يعمل ، ويبشر بخير لو اتسع له ان يستمر وان يغذي نفسه وان يبني حجرا على حجر ... ولكنك لا تلبث ان تفتقده ، ولاتدري أين ذهب ، ولم انقطع او غير ماهوله على حين يستمر اخرون بأصرار عجيب وكان الاولى بهم ان ينقطعوا وان يسكتوا او ان يتهيأ لهم الناقد الجريء الذي يقول لهم : كفى كفى ويسكتهم ـ الجو غير نقي .

ان في العراق نقدا ، وقد اجتاز عمره نصف القرن ولم ينم بمايتناسب وهذا الزمن الطويل لانه لم يقم على أساس ... ولم تخلد هذه الفترة من ومضات تستطيع ان تجمع منها مختارات تؤلف كتيبا جميلا لم يكن ممكنا ان تؤلفه قبل اليوم ، ولكنه كتيب وجميل فقط لايدل على حضور وفعالية وانك تجد فيه النقد ولاتجد الناقد.

وطبيعي الاتدوم هذه الحال ، وان يكون للعراق ـ يوما ـ نقده ونقاده . وقد طالت المسألة اكثر مما يجب

فلماذا ؟ وهل هناك عوائق ؟ ... وتحمل الاسئلة في طياتها الاعتراف بضعف النقد والاعتراف بوجود العوائق ومن هذه العوائق ماهو عام ، لان النقد ـ مثل غيره ـ جزء من كل ، ومنها ماهو خاص به ... فماهي هذه العوائق التي تقف في طريق تطور حركة النقد الادبي في العراق ؟

وهنا ، تكون العوائق كثيرة ومتنوعة ... منها جدة عهد العراق بالنقد الادبي الذي استقام وتوطد في الغرب، وانه ـ اي العراق ،لم يأخذ تجربة الغرب مباشرة ،وانما اخذها منقولة ومشوهة فزادها تشوبها وتصرف على غير علم . ولم يقتنع الذين زاولوا النقد بالنقد ميدانيا لهم واختصاصا ، وانما زاولوه ملحقا بنوع ادبي اخر ومهنة اخرى او زاولوا معه نوعا ادبيا اخر ومهنة اخرى او زاولوه لانهم لم يجدوا مهنة اخرى ... ولو انصرف المجيدون القليلون لوطدوا تجربتهم وتكشفت شخصيتهم. وفيم من له هذه الشخصية ودل عليها في اكثر من مقالة اما الاخرون ـ وهم الاكثرون ـ فكانوا ـ هم ـ عائقا في سبيل التطور اذ وقفوا في طريقه وهم يحسبون انفسهم روادا وقادة سفينة ، ولو انسحبوا او سحبوا كان أجدى لهم وللنقد نفسه ـ ولكن هذا لم يحدث لانهم يملكون نفوذا ما ...

ان النقد الادبي الحديث ـ كما ألمحنا أكثر من مرة ـ ابن الغرب ، نشأ فيه وتوطد واستقام وصار سلطة ، وعلينا ان ننطلق من هذه التجربة ، فهي العدة الاولى ، وقد قامت على الانواع الادبية الحديثة ، وهي غربية ايضا منها القصة ومنها المسرحية ومنها الشعر الحر والشعر بمفهومه الجديد والادب بمفهومه الجديد ... ولاتؤخذ التجربة في سهولة وادعاء ، ولايمكن ان تؤخذ عن اللبنانيين والمصريين ولايمكن ان تؤخذ مجردة عن الانواع الادبية التي قامت عليها . واذن ، فلابد للناقد الذي يريد ان يصير ناقدا في العراق من لغة اجنبية ومن المام خاص بتاريخ النقد الادبي الغربي واطلاع كاف على النماذج المهمة من نصوصهالمبدعة ـ وهذا مالم يحدث ، وماحدث منه لم يأت على الوجه المطلوب . ثم لابد من مواكبة للجديد وللتطور الذي يجري هناك ... وهذا غير ممكن حتى لمن حاوله وامن به لانقطاع العراق عن المكتبة العالمية .

واذ فقد الناقد العراقي خلاصة خبرة الغرب

والبارع من نصوص ابداعه وفقد الصلة بالجديد .. فقد القاعدة التي ينطلق منها ويتعامل بها مع النصوص الغربية التي ازاءه ، ويكون شخصيته بعدها بالممارسة ومايمكن ان يكون لها من مقومات فطرية ... واذ فقد هذه القاعدة .. راح يعوض عنها بالادعاء والتصرف الخاطيء وتصور القليل كثيرا ...

اننا ـ بالطبع لانريد له ان يكون صدى للغرب ، ولكننا نؤمن بانه لايجد شخصيته قبل ان يعي اصول تجربة الغرب . وقد عجزنا عن الحصول على هذه التجربة وعجز هو ، ثم استحال عجزه وهما خلاصته انه ادعى وعي هذه التجربة دون ان يسأل نفسه كيف ؟ ومتى ؟ وانى لك هذا ؟

العوائق كثيرة ... منها ان الناقد لم ينصرف الى النقد ولم يمتلك مايلزم من تجربته الاخرين والتجربة الخاصة به ، ومنها ان كثيرا من الذين يعجبهم ان يكونوا نقادا يأتون النقد عن اسهل طرقه وهو الرغبة الشخصية وهذه لاتكفي ، لان النقد سيطلب منهم ـ بعد ذلك ، وبعد الاخلاص والامانة والمثابرة ـ المؤهلات الاخرى في الموهبة والذوق وفهم الابداع والاهتزاز للنص المبدع ، والا فما كان النقد الحق رغبة خاصة في ان تكون ، واشك في ان الكثيرين يملاءون الساحة على انهم نقاد ، يملكون الاهتزاز للنص المبدع او الاشمئزاز للنص الغث ، ولكنهم يزاولون النقد ويعتقدون ـ صدقا او كذبا انهم نقاد .

لهؤلاء الحق في هذا الاعتقاد الباطل لانهم في مجتمع يسرع فيصفهم بالنقاد ، ويسرع فيفتح لهم الصفحات والصفحات ، واذن ، فمجتمعنا نفسه ، المجتمع الادبي، المجتمع الذي بيده سلطان الجريدة والمجلة والاذاعة ... مسؤول ايضا ، ومسؤوليته كبيرة لانه هو نفسه لايميز الخبيث من الطيب او انه يجامل على حساب الحقيقة او انه يستر على الباطل لمصلحة خاصة يقتسم على اثرها المنافع ...

ثم اننا في مجتمع ضيق ، يقوم الناقد فيه ويقعد مع الشاعر والقاص وكاتب المسرحية ... وهذا يحول دون ان يكون الناقد حرا في عمله ، ويهيء للشاعر ان يستغل اقصى حدود البراعة في الشعوذة والتنويم المغناطيسي ، هذا اذالم يلمح ـ اويصرح ـ للناقد بنفع معين ولم يلوح بخطر معين ... ومجتمعنا في هذا مجتمع «بعور» يضر لغير سبب علمي وينفع لغير سبب علمي ، ولابد للناقد ـ في هذه الحال ـ من قوة خارقة يتحدى بها هذه المخاطر المحيطة به ، وقوة خارقة يكون فيها فوق المغريات .

ان ناقدنا غير مكتمل ، وشاعرنا ... غير مكتمل ، فاذا جمعت هذا مع ذاك تكونت لديك النتيجة التي ترى .

ان الذين يزاولون عملية الابداع في العراق متنفذون اداريا ، منهم المدير ومنهم المحرر ومنهم من يجمع كل هذا الى نفوذ اخر ، والناقد رجل يكتب عن الشعر والقصة والمسرحية ... ويريد ان ينفذ الى هذه المناطق ولايهيء له النقد الصحيح مفتاحا لابوابها لان النقد الصحيح لايرضى مالكي الزمام ... فاذا اضفت الى ذلك ان بين مدعى الابداع من يستجدي الثناء ويستجدي الكذب على الحقيقة ، لم تعدم ان تجد بين مدعى النقد من يستجيب لهذا الاستجداء ويستعذب هذا النفاق ـ وماذا عساه يخسر ؟

وخلاصة الخلاصة في هذا الامر ان مجتمعنا الادبي غير مهيأ لنقد ادبي سليم ـ ولم يكن ذلك بدعا ، ولن يدوم ...

العوائق كثيرة ، ولكنها لاتدوم ، ويمكن ان تخفف بقليل من السعي الجاد ... والحرص على سمعة البلاد عموما ... بأن يشجع الذين يدلون على مواهب نقدية وان يتأكد هؤلاء من ان هذا الميدان وحده ليس بالقليل ، وانه كاف «لمجدهم» اذا ما استمروا وايدوا النقد بالنقد وفرغوا انفسهم له وخففوا عنها اعباء الميادين الاخرى ، لان النقد ـ شأن غيره ـ توجه خاص وتام ، وقد مضى الزمن الذي كان فيه «طفيليا» او تابعا للميادين الاخرى ... ثم ان يعمل هؤلاء على تغذية مواهبهم بالجديد في ميدان النقد والجديد في ميادين الابداع فضلا عما غذوها به من نقي التراث وخالده هنا وهناك ، وان يملكوا الجرأة على ان يقولوا مايريدون قوله ، وان يتحملوا في سبيل ذلك ـ اول الامر ـ مايتحمل اصحاب الرسائل والمثل ... وان يقولوا كلمتهم صريحة حكما وتحليلا وكشفا في الديوان اوالقصة والمسرحية ... وصريحة في النقد الذي يكتبه اهله خوفا او طمعا وعن غير مؤهلات ... وصريحة للذي يتحكم بالجريدة او المجلة : انك تستغل وظيفتك فلتتنح او تنتبه الى حالك وحدودك ، ليست الجريدة او المجلة ملكك ، انك موظف وعليك واجب ، وليس من حقك ان تتصرف تصرفا شخصيا فترفع باطلا وتحول دون حقيقة وتثبط همة تعرف انت جيدا مكانها من الاخلاص والصدق وتعرف كذلك مكان الحساسية منها ومكان الاعتزاز والكرامة ...

ثم رجاء خاص الى الدار الوطنية في ان تأخذ مهمته بنظر الاعتبار ، انها تقوم على الجديد ، والجديد جدا ، فهو يريد ـ كلما دخل مكتبة ـ ان يرى احدث ماتقوم عليه عمله في الشعر والقصة والمسرحية .. ونظرية الادب ... والفلسفة ... وكل شيء مما الف باللغة العربية او نقل اليها او وضع بلغات العالم المختلفة ...

لابد من اتصال دائم بالكتاب العربي ... ومع الدوام السرعة ... ولابد من ذلك الاتصال بالكتاب الاجنبي ... ويمكن ان يعتمد الناقد نفسه في توفير ذلك الاتصال ، ولكنه مهما جار على نفسه لايحقق لها الا القليل القليل ويبدو في الجهد الذي يبذله في هذا الباب شاذا لان المعقول المألوف الطبيعي ان توفر السوق ـ والمؤسسات ـ للناقد هذه المادة اللازمة له بل ان من البلاد مايسعى كثيرا لايصال

الجديد الى بيت الناقد فيتلقاه ويقراه ويكتب عنه قبل ان يصل الى ايدي القراء اومع وصوله الى هذه الايدي – في الاقل .

والمكتبات العامة مسؤولة كذلك ، فأين هي من الجديد في كل نوع ، وبأكثر من لغة ، وادارات الجرائد والمجلات مسؤولة كذلك ، فأين هي مكتباتها واين المجلات التي اشتركت فيها . ان الذي يريد ان يزاول النقد الادبي فيالعراق يجد نفسه معزولا عن لعالم ... وقد يكون الحديث عن مكتبات الكليات اكثر ايلاما ... ولكننا لسنا بصدد الايلام ...

ويريد السائل عن الحركة النقدية عندنا ان يصل بين اساتذة الجامعات والعوائق سلبا وايجابا ، وفي السؤال حسن ظن كبير مازالت صحافتنا تتمتع به ، والا فما شأن الاستاذ الجامعي – حتى لو كان استاذا لمادة النقد الادبي – بالنقد الادبي ؟

ليس النقد الادبي وليد الجامعة ، وانما هو وليد الصحافة ، لقد ولد النقد الادبي الحديث على صفحات الجرائد والمجلات ، وانه تكون من المقالات التي صارت نوعا يعرف بالمقالة النقدية ... ولم يولد في الجامعات او على ورق مجلات الجامعات وورق مؤلفات اساتذتها . واذا استعرضت اعلام النقد الادبي الحديث لم ترهم اساتذة جامعات ، والاستاذ الجامعي بطبيعة تكوينه وبطء تفكيره وثقل خطواته يبتعد عن ان يكون ناقدا ، فاذا اضفت الى ذلك ظروفا شاذة تجعل من غير الاستاذ استاذا علمت انك تبتعد وتبتعد عن صميم الموضوع .

ان في جامعات العالم اساتذة كثيرين وكثيرين جدا وفيهم من يدرس تاريخ النقد الادبي ونظرية الادب وعلم الجمال ... وفيهم من يعد كبيرا في مهنته ، ولكنك قلما تجد فيهم الناقد ، وقلما تجد بين الذين يزاولون النقد اساتذة ... لان الاساتذة ينصرفون الى الجمع والمناقشة وتقديم المحاضرة التي هي ثمرة الجمع والمناقشة ، وينصرفون الى الماضي اكثر من انصرافهم الى الحاضر وان مهنتهم تأكل وقتهم – والنقد مهنة قائمة براسها تطالب بوقتها الخاص .. .

هذا في احسن الاحوال واشيعها ...

ولكنك لاتعدم بين الاساتذة من يزاول النقد ، ويكون الاستاذ في هذا ناقدا اكثر منه استاذا ، وهؤلاء الاساتذة الذين يزاولون النقد ، حتى عندما يكثرون ويبرزون على صفحات الجرائد والمجلات كما هو الحالفي فرنسا والوقت الحاضر ، ليسوا الا قلة قليلة قياسا الى العدد الكبير من الاساتذة الذين لايكونون الا اساتذة فقط . فاذا كان الامر كذلك في بلاد الجامعات وبلاد النقد الادبي فكيف تريد الامر في بلاد الجامعات التي لاتعرف عنها اشياء كثيرة .

النقد الادبي ، اذاً ، عملية صحفية وليس عملية اكاديمية ، وأننا اذا اردنا – جادين – ان يسهم اساتذتنا في حركة النقد الادبي ، وان يبرز بينهم نقاد كان على الصحافة ان تنظر الامر من زاوية جديدة وان تعمل على ان تستهويهم وان تستعير من ترى فيه ضالتها من الجامعة وتحول وقتهم الجامعي وقتا نقديا وتفتح لهم طريق الاتصال بالكتاب والمجلةسريعا وكاملا وميسورا،حتى اذا احسوا بان واجبهم – كل واجبهم – في النقد الادبي وبأن وقتهم ، كل وقتهم ، للنقد الادبي ... اسهموا ونشطوا وحركوا ... وصاروا نقادا ...

وكأننا – بهذا – نعكس صيغة السؤال قليلا ، ونقول : كيف يمكن للصحافة ان تسهم اسهاما فعالا في تنشيط وانماء من يصلح للنقد الادبي من الاساتذة ؟

ويدخل في كمال الجواب ان تنيط الصحافة بهؤلاء الاساتذة مهمات خاصة وتبعث بهم الى بلاد العالم ، هذا الى انكلترا او فرنسا او الاتحاد السوفيتي .. وذاك الى اميركا او البرازيل او الصين ... ليقف المبعوث على احدث تطورات النقد الادبي ، فيقرأ الكتب الصادرة ويقتنيها ، ويقرأ المجلات ويشترك فيها ، ويقابل المبدعين والنقاد والفلاسفة ويتصل بالجمهور ... ثم يوافي الصحيفة التي تولت شؤون بعثته بثمرات جهده ، ننشره تباعا . فتهيء بذلك فرصة للاستاذ بان ينمي نفسه وان يأخذ ماله صلة ببلاده ومقومات شخصيته ، وفرصة للنقاد الاخرين وللقراء ... ولابأس في أن تجمع المقالات – من بعد – في كتاب خاص من أجل فائدة اكثر ...

واذ كان السؤال صادراً عن مجلة الاقلام ، فاني أكل هذه المهمة الى مجلة الاقلام نفسها ، واحملها قسطا كبيرا من المسؤولية في هذا الامر وفي كثير من شؤون النقد الادبي – واحسب انها تحاول ان تعي ابعاد المهمة الصعبة والحال الراهنة ...

ان مجلة الاقلام اذ تخصص للنقد الادبي هذه الاسئلة ، تعكس شعورا عاما بهذه الاهمية ، التي تزداد شأنا على الايام ...

ويدل صدور كتب نقدية خاصة تضم مقالات نقدية نشرها اصحابها في الجرائد والمجلات على امرين : الاول ان اصبح للنقد في العراق هذا الشأن ، والثاني انه سيزداد وتتعدد الكتب ويكون بينها مايؤلف ليكون كتابا ...

وللمرء ان يتفاءل ... والتفاؤل علمي هنا ...

ولكننا نطمع بالسعي المنظم لضمان الخطوات الاوسع والاكثر توطدا ... والاقل خسارة .

طراد الكبيسي

● لا شك أن النقد الادبي بمعنـاه الحديث ، في العراق ، حديث . وحديث جداً . ذلك أن المحاولات أو الكتابات الموصوفة بأنها كتابات نقدية في الاربعينات، والخمسينات (بأستثناء كتابات نازك الملائكة في كتابهـا (قضايا الشعر المعاصر) التي تشكل اول محاولـة تنظيرية ـ نقدية لنظرية الشعر الحديث، رغم كل المآخذ)، وحتى منتصف الستينات الاول ـ تقريبا ـ لم تكـن سوى خواطر ، أو آراء آنية يطغي عليها الطابع الصحفي السريع والهوى الشخصي و « الخاطرية » العجلة . فهي تفتقد الى المنهج النقدي الواضـح ، كما تفتقد الـى الموضوعية ، والنظرة الكلية الشاملة الى العمل الادبي .

لقد كان الناقد ـ في الغالب ـ تثيره كلمـة ، أو صورة ، او استعارة .. هذا اذا تركنا جانبا الاهـواء الشخصية ، وما اكثرها حتى يروح ممتدحا ذلك العمل أو قادحا له . وبعبارة مختصرة ، كانت النظرة الى العمل الادبي ، في أحسن الاحوال ، نظرة احادية : مادحـة أو قادحة . ونظرة تجزيئية قلما استطاعت أن تستوعب مجمل التجربة الابداعية ، وتأخذ العمل ككل غير قابـل للتجزئة : شكلا ومضمونا ، فأحيانا تثير الناقد ، الفكرة ، واحياناً يعجبه الاسلوب ، كل حسب هواه ونزعاتـه . وان كانت وحدة العمل الفني مطروحة والتأكيد عليهـا ـ نظريا ـ معروف .

بعد منتصف الستينات ، تقريبا ، بدأت المحاولات النقدية الاكثر جدية والاقرب الى المنهجية . والابعـد افقا ، والارحب نظرة الى العملية الابداعية . ومع مرور السنوات العشر الاخيرة استطاعت الحركة النقديـة ان ترسخ لها تقاليد ، وان تؤشر لها منهجـا ، وتصير لهـا رؤيا واضحة . بفضل عوامل عدة ، يأتي في مقدمتها : رسوخ التجربة الابداعية في الشعر والقصـة والفـن التشكيلي خاصة . وبفضل الترجمة والاطلاع على مناهج النقد الادبي الاوربي ، وفي الادب الاشتراكي ، وبفضـل تطور الوعي الاجتماعي والثقافي وتهيئة وسائل النشر بتطور الصحافة الادبيـة المتخصصة وغير المتخصصـة ... الخ .

لا ندعي الكمال لهذه الحركة . ولكن قياسا الـى حركة ناشئة ليس لها تقاليد موروثة راسخة وواضحة (يجب ان لا ننسى الانقطاع الذي حصل بين الحضارة العربية القديمة والنهضة المعاصرة فالكاتب المعاصـر تثقف اساسا على معطيات الثقافة المعاصرة ولم يتواصل مع الثقافة العربية القديمة والنقد القديـم الا بعـد ان اثيرت اخيرا ، مسألة التراث والمعاصرة) .

اقول اذن ، قياسا الى حركة ناشئة .. يعتبـر ما قدمته في مجال النقد الادبي والمسرحي والتشكيلي ، مهما وذا شأن غير قليل ، بحيث يمكن القول انه أرسى قاعدة يمكن الانطلاق منها في ترسـيـخ حركة نقديـة مستقبلية .

● نعتقد بأيجاز ، ان أهم العوائق في طريق تطـور الحركة النقدية :

١ ـ ضعف الاتصـال بحركـة النقد في العالم واتجاهاته . وفي احسن الاحوال ، يكون الاتصال هـذا متاخرا ، وبعد أن تكون تلك الاتجاهات قد هـدأت أو اضمحل اثرها ، او « تهامشت » . فالسريالية كحركـة شعرية ونقدية كاشفة مثلا تصل الوطن العربي بعـد اكثر من خمسين عاما من تأريخها ، وبعد أن اضحت ضعيفة التأثير في توجيه الشعر او النقد أو حركة النفس البشرية وهكذا يمكن القول عن الاتجاهات الواقعية في النقد: الاشتراكية أو الجديدة . او غيرها .. دائمـا تصل متأخرة .

ان تفاعل الناقد مع الاتجاهات والحركات الادبية والنقدية خاصة ، وهي طازجة ومؤثرة ، لاشك سوف يعطي مردودا اكبر منه حين تكون قـد سـكنت أو « تهامشت » بالنسبة للاتجاهات الجديدة ، التي سوف لن تصل هي الاخرى الا متأخرة أيضا !

٢ ـ ضعف الاتصال مع التراث النقدي العربـي القديم . (ومسئولية الجامعة هنا كبيرة جدا) . فأنـه لمن الخطأ او الجهل أن يزعم احد ان النقد العربي القديم لم يعالج قضايا نقدية وادبية لماتزل محل خـلاف ، أو لما تزل مثارا اخذ ورد . فقضايا مثل : الوحدة العضوية والموضوعية ، وصراع الاجيال أو الصراع بين المحدث والقديم ، وقضايا الشكل والمضمون والتجانس بينهما أو عدمه .. واللغة ، والوضوح والغموض ... الـخ كلها قضايا عالجها النقـد العربـي القديم في مواضـع مختلفة وعديدة . والاتصال بها يوفر علينـا كثيرا مـن معاناة (عقد الخواجة) والبحث وراء المصطلح . فضـلا عن انه يوفر لنا الارضية التي نقف عليها . بدلا من ان نظل نلهث وراء هذه النظرية أو تلك ، وراء هذا المصطلح أو ذاك ... لايعني هذا اننا نرغب ان (نعتزل) معركة الثقافة وصراع الاتجاهات ، والخبرة الانسانية .. ولكننا

لا نرغب بالتأكيد ، في ان نظل ننظر الى انفسنا بأحتقار !

٣ ـ استهلاك الحياة اليومية ومتطلباتها للجزء الاعظم من الوقت المفترض فيه ـ كله او معظمه ـ ان يكون مخصصا للقراءة والتثقيف والكتابة .. فبدهي

ان ما ينبغي ان يميز من يتصدى للنقد ، هو : سعة الاطلاع وتشعب كم الثقافة ونوعها ، حتى لتشمل بعض العلوم التي يظن البعض ان لا علاقة للكاتب بها ، كعلم النفس والاجتماع والانثربولوجي والتاريخ .. وغيرها . بهذا القدر من السعة والعمق او ذاك . حتى تكون أدواته من السعة والتعدد والعمق أيضا ، بحيث تمكنه من ان يؤدي دوره بالشكل الافضل . وكل هذه تحتاج ـ لنقل : « تفرغا » تاما أو شبه . والا من اين للناقد بعمر سبعة نسور حتى يقوم بكل ذلك ، على «رهاوه!»؟!

● يمكن لاساتذة الجامعة ان يسهموا في تنشيط الحركة النقدية واغنائها .

. (في حال اشبه بالمعجزة ! ولم يعد للمعجزات في زمننا وجود !) ، وذلك : اذا لم يتقوقعوا ويدفنوا رؤوسهم في التراث وحده . أو في مواضع محددة منه . جاعلين من حولهم جدارا يعزلهم عن كل تحول ثقافي او اجتماعي او اقتصادي او سياسي في البلد .

وتستطيع الجامعة ذلك .. اذا أجرت تغييرا جذريا في مناهجها وكتبها الدراسية ، وفي اساليب البحث والدراسة ، هذه الاساليب والمناهج والكتب التي جعلت بينها وبين الواقع المعاصر .. مسافة الف ميل . وعز من يبدؤها بخطوة واحدة ؟ !

ان الجامعة كما يؤكد واقعها ـ بحدود موضوعنا ـ أنها في واد .. والثقافة المعاصرة في واد . ان اي خامل من الخاملين في تراثنا يصح ان يصبح لدى الجامعة اطروحة دكتوراه . أما البياتي مثلا ، فيكتفى عنه ـ في أحسن الاحوال ـ « بتقرير » !؟

ان الجامعة كما يبدو لا تحس ان عزلتها عن العصر مناقضة لطبيعة العصر ولاتجاهات التطور فيه ، وان وضعا كهذا لابد ان يقود يوما : الى نتائج لا تحمد عقباها .

ان جامعاتنا ـ وبحدود موضوعنا أيضا ـ مثل رجل الاسكيمو الذي يتمسك بتقاليده البالية ، ظنا منه انه بدونها سوف ينهار العالم ! وهكذا هي في تمسكها بأسلوب النقل وحشو المعلومات او البديهيات التي عفا عليها الدهر ، في أذهان التلامذة .

ان اساتذة الجامعة موزعون بين فئتين (نستثني بضعة انفار فقط) : فئة دفنت نفسها في التراث فأستغرقها ، او غرقت فيه ، فلم تعد ترى ما حولها . وفئة تقوم على اقتباس وتقليد ما درسته في جامعات الغرب وامريكا خاصة . فهي تتقمص مناهج واساليب وافكار تلك الجامعات والمدارس الفنية أو الفكرية .

وحين يعوزها العمل الفني الذي يخضع لتلك المواصفات، تنشطر الى فئتين : فئة تنصرف الى العمل الوظيفي لافتقارها الى المرونة والحاسة النقدية المبدعة . وفئة تبحث عن الاعمال الفنية التي تتفق وتلك المواصفات التي تعلمتها ، وهي عادة أعمال ـ غالبا ماتكون رديئة او مدانة : فكرا او اتجاها .

فأين الحاسة النقدية للجامعة ؟

يبدو انها فقدتها ، او انها لم تعرفها ـ لانها لم تمتلكها يوما ، لانها لم تخرج بعد من دائرة الاقتباس والنقل والتقليد ، الى الابداع والتطوير والاصالة . وقد كفى الله جامعاتنا ما ابتلى به جامعات الدنيا كلها ! حيث تلك الجامعات ، هي ، مراكز المعاناة الحقة في الثقافة والابداع في شتى صنوف العلم والمعرفة .

فهل ـ نسأل بدورنا ـ سيأتي اليوم الذي تتحمل فيه جامعاتنا مسؤولياتها في هذا المجال ، ام انها ستظل تتسلق جهود الآخرين ؟ ـ الى امد يعلمه الله والراسخون في العلم ، ولا ندعي اننا منهم !!(١)

● لماذا خمسة كتب ؟

أليس في هذا اجحاف لجهود آخرين ممن لم يجمعهم كتاب ! فالجهود النقدية التي بدأت في منتصف الستينات تقريبا ، مرافقة لحركة الشعر والقصة والفن التشكيلي، تكون بمجموعها الظاهرة النقدية . فلا يمكن تجاهل كتابات : عبدالجبار عباس ، والجزائري ، والبصري ، وجلال خياط ، ومدني صالح ، وياسين النصير ، وفاضل ثامر ، وفوزي كريم ، وعبدالاله احمد ، ومحمد مبارك ، ومحسن الموسوي .. أو عزل بعضها عن مجمل المحصلة النهائية ـ التطورية للعملية النقدية . ذلك ان تحديد اي كتاب أو مجموعة كتب سيظل قاصرا ـ وصفيا ومعلميا ـ لان اي كتاب لناقد قد لا يمثل المحصلة الكلية لرؤياه . من جهة . كما ان اية مجموعة كتب لا تكون وجدها مانسميه بحركة النقد الادبي . من جهة اخرى.

وعلى اية حال نقول ، ان ابرز الكتب النقدية التي صدرت خلال الفترة المحددة ـ والمسألة نسبية دون شك ـ هي في تقديرنا : معالم جديدة في ادبنا المعاصر لفاضل ثامر ، ودراسات نقدية لمحمد مبارك ، والموقف الثوري في القصة والرواية العربية لمحسن الموسوي ، والسياب لعبد الجبار عباس ومن الغربة حتى وعي الغربة لفوزي كريم ، والادب التكاملي لعبد الجبار البصري ، والشعر والزمن لجلال خياط .

اين تكمن أهمية هذه الكتب ؟

هنا الخلاف الاكبر . فبعضها في منهجها . وبعضها في طرافة موضوعها . وبعضها في شمولية القيم الفكرية والفنية التي عبرت عنها . وبعضها لهذه كلها أو بعضها .

ان يولد كتاب نقدي جيد ـ كليا أو جزئيا ـ يعني الشهادة على ان حركتنا الادبية ، معافاة . ويعني أننا بدأنا نزن عطاءنا ، ونكشف عن أنفسنا ونكتشفها . ويعني اننا لم نعد نكتفي بأن «نبحلق» أعيننا فيما يأتي من خارج حدود القطر او الوطن . أو فيما يقال في ادبنا من رأي . اي أننا نسهم في بناء الحركة الفكرية والثقافية ، وانمائها ، وترسيخ قيمها او تطويرها . واذا كنا نشكو من عدم وجود منهج متكامل ، أو نشكو من قلة نضج واضح في افكار هذا الناقد او في منهج ذاك .. فلا يعني ذلك اننا نبخس احد ، حقه ، أو ننفيه من مملكه النقد كما يحاول البعض من العجزة الذين يطلبون المعجزات !

اننا بالاحرى نعترف باننا ما نزال في حالة طموح الى ترسيخ حركة نقدية تتميز : رؤاها بالشمولية ، ومنطلقاتها الفكرية بالتقدمية ، وخصائصها الفنية والجمالية بالعلو .

(١) يحسن مراجعة خطاب الدكتور الياس فرح في حفل التخرج في جامعة بغداد لعام ٦٨ـ٦٩ في السلسلة الحمراء . ع (٣٦) ـ (التربية والسياسة) بعنوان : الجامعة والثورة ـ فقد افدنا منه .

حول التطلع القومي عند المتنبي

جاسم محمد السعدي

تفضل الاستاذ طراد الكبيسي ، مشكورا ، فنقد كتابي « التطلع القومي عند المتنبي » في العدد السابع ، السنة الثانية عشرة ، من مجلة الاقلام ، وقد بين وجهة نظره بشان بعض فقرات الكتاب ومباحثه، وعد بعض نقاطه من شطط العملية النقدية في مجال البحوث الادبية .

فمن الماخذ، في نظره، اني شككت في نسب المتنبي ومولده ولقبه ومقتله دون تقديم تفسير جديد ، او بديل ، وعد هذا العمل من قبيل « اثارة الغبار حول هذه المسائل من جديد ، وتلك حالة اهون من حالة » .

وفي اعتقادي ان الاستاذ لو راجع الكتاب مرة اخرى ، لوجد اني لم اشكك في كل هذه المسائل ، مجتمعة .

لقد اوضحت ان المؤرخين كانوا قد اتفقوا بشان مولد المتنبي وكنيته وهو طفل مغمور ـ كما زعموا ـ واختلفوا في مقتله زمانا ومكانا وحالا ، وهو نابه مشهور ، وبنيت وجه الغرابة في هذا الاختلاف والاتفاق واتخذته طريقا لبيان وجهة نظري بشان اغتيال المتنبي ـ في خاتمة الكتاب ـ تلك الوجهة النظر لم اكن اول من يذكرها، كما شافهني ظانا ، بعض الاخوة ، وانما وردت في اقدم مصدر عن المتنبي وهو نشوار المحاضرة ، وتبنيتها مع من تبناها ، ولم يكن دوري فيها غير تحليل وتركيب اسباب ونتائج اغتيال المتنبي .

اما بشان نسب المتنبي ووالده ، فلا اخجل ان اقول :

ان ليس لدي من جديد في هذه المسالة ، غير التوقف عن تسمية والده ، ـ ان كان هذا جديدا ـ وغير ترجيح نسبه العلوي ، وهو الذي ادعى ذلك ، على روايات .

وحول هذه النقطه ، اجد من الواجب علي ان اصحح وهما وقعت فيه ، ذلك اني عزوت المقولة القائلة بان المتنبي كان سليلا للامام الثاني عشر من آل البيت ـ ع ـ ، عزوتها للاستاذ عبد الغني الملاح ، على حين هي من دراسات الاستاذ ابراهيم العريض ، فقد نشرها في مجلة العلوم اللبنانية عام ١٩٦٣ واضافها فصلا الى الطبعة الثانية من كتابه « فن المتنبي بعد الف عام » المطبوعة في الكويت عام ١٩٧٣ ، وكما كتب الي بذلك ، شخصيا ، واشار اليه الاستاذ عبد الغني الملاح نفسه .

* * *

وقال الاستاذ طراد الكبيسي :

« نحن لا نشك في ان المتنبي قد عاش في جو نفسي وتاريخي شعوبي معاد للعرب ، وانه كان يطمح في ان يستقل بحكم عربي لم تهيئه الظروف الا لفترة تقرب من تسع سنوات (في ظل سيف الدولة) وانه كان يعز عليه ان لا (تفلح عرب ملوكها عجم) ـ فكانه يرى فلاح العرب بملوكها العرب ـ وانه لم ير في كل ارض وطئها ، الا امة من غنم !

كل هذا صحيح ، ووارد في شعره ، لا ينكره احد ، ولكن هذا شيء وتقرير حقائق (نفسية او تاريخية) على اسس جزئيه ، هو لي لاعناق النصوص والادلة الناصعة ايضا » .

ثم قال : « الا اننا نعتقد شخصيا ، ان احساس المتنبي بعروبته واغتراب العروبة في هذا العصر ..... دفعه الى الاعتقاد بانه يجب ان يكون (سادات كل اناس من نفوسهم) ..... لان حاكم القوم اذا كان منهم ، ربما يكون اقرب فهما لهم وشفقه عليهم ، او على الاقل لا يجرح وجوده كالاجنبي ، في الحكم ، مشاعرهم القومية » .

وجاء في الكتاب (ص ٨٨) : ان ابا الطيب « ظل مبشرا بآماله في تعريب الحكم وقوميته ، وتعرية نقائص ملوك العصر ، وما يفتقرون اليه من قيم ومثل طالما مجدها » ، واستشهدت بابياته :

وانما الناس بالملوك وما
تفلح عرب ملوكها عجم
لا ادب عندهم ، ولا حسب
ولا عهود لهم ، ولا ذمم
بكل ارض وطئتها امم
ترعى بعبد ، كانها غنم

ولو نظرنا الى هذه الابيات بمنظار من المعايير النقدية التي تحدثنا عنها في الفصل الاول ، وبمعزل عن التفاسير التقليدية وما حملة من توجيهات طبقية ، كما في التبيان المنسوب الى العكبري ، ولو تتبعنا رحلة هذه الابيات في تفكير الشاعر منذ مدحه لاحد التنوخيين ما بين ٣٢١ ـ ٣٢٦ هـ حتى هجائه كا فورا عام ٣٥٢ هـ وقوله :

سادات كل اناس من نفوسهم
وسادة المسلمين الأعبد القزم

فماذا سنجد ؟

ان الوشائج متصلة بين الابيات الاولى والبيت الاخير ، فالاولى لا تعدو كونها شعارا سياسيا رفعه المتنبي مدغدغا به زهو سلطان عربي، ذلك الشعار حمل من العفويه والبساطه والتبرير العرقي والاجتماعي ما حمل .

وظل هذا الشعار يتفاعل في ذهن المتنبي طيلة ثلاثين سنة ، فاكتسب من العمق والوعي والشمول ما جاءه محصلة طبيعية لنضج عقلية الشاعر ، وعمق ادراكه ، مواكبة لرحلة العمر ، فكان :ـ

سادات كل اناس من نفوسهم

ولا يتطرق الي شك في ان الاستاذ طراد الكبيسي يؤيد ويقر ، بان كل حركات التحرر العربية والعالمية ، ما ناضلت وتناضل ، الا من اجل تطبيق مضمون هذا الشعار ، وان اختلف التعبير ، وان اختلف التفسير .

وكلي رجاء ان يعفيني الاخ طراد من مهمة « لي اعناق النصوص والادلة » ولو انه منزلق هين .

* * *

ومن النقاط التي عدها الاخ طراد مآخذ على البحث ، هي مسالة الطرديات ، والتشبيب بالبدويات ، وذكر نسب العربي وجمال غير العربي ، وختم هذه الفقرة يقوله : ان المتنبي كان « يابس لكل حال لبوسها ، ولكل مقام مقال ـ كما يقولون ـ فلماذا التمحك ، واختلاق الرموز وتقرير « حقائق » من حالات اقل ما يقال فيها ، انها غير مطردة » .

لقد مهدت لموضوع الرموز بفقرات خلصت منها الى وجوب دراسة النقد الادبي بمنظار من اثار الشاعر كلها ، ضمن اطار من الظروف المعاشة والتي تفاعل بها الشاعر فاثرت في نتاجه ووجهته وجهة معينة ، وان المتنبي كان يوائم بين ما يريد وما تفرضه الظروف ، احيانا ، وانه كان يحور في اسلوبه وطريقه بيانه لما يروم ، مصرحا او ملمحا او رامزا ، ثم خلصت الى الرموز التي ارتايت ان المتنبي كان يلجا اليها عامدا احيانا ، وبعفوية احيانا اخرى ، كتحوير في طريقة البيان والاسلوب .

فالرموز بهذا المنظور ، ليست اكثر من محاولات لا ستشفاف التحوير والموائمة في اسلوب المتنبي الشعري ، وليست « حقائق » تتطلب التقرير والتجريد .

هذه نقطة .

وثمة نقطة اخرى ، هي ان الاستاذ طراد كان قد طالبني ـ في نقده ـ بما لا طاقة لي به ، واسجل ، غير خجل ، عجزي وقصوري من ذلك .

وليسمح لي ان اقول :

ان الدراسات الانسانية كلها ، والادبية ميدان واسع من ميادين هذه الدراسات ، نقل فيها الحقائق بشكل ملفت للنظر ، وتكثر فيها المسلمات ه وتتزاحم وتتصارع فيها وجهات النظر ، بعكس العلوم المحصنة المجردة ، كعلوم الفيزياء والرياضيات مثلا .

ولعل اقرب ميادين دراسات اللغة العربية الى التجريد والتقنين والتقعيد ، هو علم النحو والصرف ، ولعل اقربها الى التذوق والاجتهاد المتذبذبين بين الموضوعية والأهواء ، هو ميدان النقد الادبي .

فهل نسي الاخ كم داخ ، كما داخ الوف الدارسين بقواعد وقوانين البصريين ، وردود الكوفيين ، ومحاولات امثال ابن الانباري التوفيقية ، و « احاجي » جار الله الزمخشري النحوية ، وطلاسم « مرتجل » ابن الخشاب ؟ .

ان النحو ـ على قربه من العلوم الرياضية ـ لم يخل من الشذوذ وعدم الاطراد ، فحتى الفاعل ذكروه منصوبا ، و « حتى » نفسها دوخت النحويين حتى الفراء .

فكيف السبيل الى قوانين مطردة في ميدان النقد وتاريخ الادب ؟

وكيف السبيل الى تقرير حقائق في ميدان تتراوح ابعاده بين الموضوعية والاجتهاد والهوى ؟

دونك كتب شيوخنا في النقد ، ابتداءا بابن سلام وابن قتيبة وانتهاءا بمحمد مندور ، فهل كانت « حقائقها » مطردة ؟

وهل كان تفضيل شعراء الجاهلية على شعراء صدر الاسلام وشعر الحجازيين على شعر النجديين ، حقائق لم تنقض ؟

لقد علمونا ونعلم طلابنا ، متعكزين كتب السالفين ولانجد غضاضة ان نقول : كان ابو تمام شاعرا جنح الى التعقيد والاغراب والمحسنات وكان البحتري سلس العبارة مموسق القول .

فهل كان ابو تمام مغربا بشكل مطلق ؟ وهل اطرد « السهل المتنع » عند البحتري ؟

لا اقول بفوضوية النقد الادبي ، فالناقد لا بد له من التقيد بمنهج معين ، وسواء أكان ذلك المنهج من بنات افكاره ام كان جماع افكار شيوخه وزملائه ، فهو ضروري كل الضرورة ، والا تحولت العملية النقدية الى فوضى وذوق فردي محض .

ولكن المنهج النقدي ، لا يعني بحال ، ان يكبل الناقد حركته فيحيل العملية النقدية ـ طمعا في اطراد الحقائق ـ الى عملية تقترب من حل المعادلات ، وانما لا بد للناقد من الاجتهاد ، وتقليب الامور وتحديدها بزاوية الرؤية فتكون وجهات النظر ، وهنا ينتهي دور الحقائق ، ويتجلى دور المسلمات والاراء .

ومن هذه الاراء ، كان ، ماخلته رموزا عند المتنبي ، فحاولت تفسير بعض الظواهر ، وبعض المواقف ، على ضوئها .

فالطرديات ، والتشبيب بالبدويات ، والرموز الاخرى ، ما هي الا حالات ، او علامات لقدرات المتنبي على تحوير اسلوب بيانه ، وموائمة الغرض الذي يصبو اليه مع ما تفرضه الظروف المعاشية .

فهي محض وجهات نظر ، تفسر بعض الظواهر في شعر المتنبي وتكبو امام اخرى وبقدر ما يتسع ميدان نجاحها ، بقدر ما تقترب من المسلمات .

* * *

ثمة نقطة اخيرة اود توضيحها ، هي مسالة غربة المتنبي ، فالغربة بالمفهوم النفسي ، واردة في حياة المتنبي واكتوى بنارها شديدا ، سواء اكان في الكوفة ام في الشام ، ومنذ صباه هو « غريب كصالح في ثمود » .

وهذا شان كل فنان ، ان قدرات الفنان وقابلياته وامكاناته ، وافتقار اقرانه الى تلك الصفات ، مما يعمق شعور الغربة في نفسه ، فتكون النتائج عطاءا واصالة ، غالبا .

اما اذا قنع الفنان بما عنده ، ورضى عن واقعه واوضاعه ، فقد زالت الغربة من احاسيسه ، واغتال طموحه وابداعه ، ولا عجب ان يتحول الى تاجر او صيرفي .

اما غربة المتنبي في ارجان وشيراز فما قصدت بها هذا النوع ، وانما كانت افتقادا للغه القومية ، للسان ، للتقاليد ، للملامح ، للاواصر التي تشد المرء الى قومه ، الى اهله ، مجتمعا وترابا .

وهذا النوع من الغربة لم يعرفه المتنبي ، لا في مصر ، ولا في الشام ، ولا في متاهات سيناء ونجد .

وردد اكثر من بيت من مضمون :

غني عن الاوطان لا يستخفني
الى بلد سافرت عنه ، اياب

ولم يدر بخلده ان سيتعرض الى تجربة تنسيه تلك الاقوال ، والادعاءات ، فتزحم مشاعره بذكريات ثوية الكوفة ، وغوطة دمشق ، وسخاء قومه العرب ، وجفانهم الكبيرة .

ذكريات ومشاعر حنين اضطرته ان يقول مثل :

وكم دون الثوية من حزين
يقول له قدومي ذا بذاكا

اذا اشتبهت دموع في خدود
تبين من بكى ممن تباكى

وختاما

ارى واجبا محببا الي ان امد يدي الى الاخ طراد الكبيسي ، صديقا جديدا ، وان اشد على يده شاكرا ممتنا ، متقبلا باعتزاز ما بعده اعتزاز ، نقدا موضوعيا نزيها كتبه عن قناعة وصدق موقف رؤية، في وقت صار فيه كثير من النقد وجها ثانيا « لعملة العلاقات الشخصية » .

ورحم الله ابا الطيب

ينام ملء جفونه « عن شواردها
ويسهر الخلق جراها »فيحتكموا

كتب

روايتـان
تلك الرائحة
نجمة اغسطس

المنفي يبحث تمثال إغترابه

سامي خشبه

هاتان روايتان ، يجب ، أو لاشك ، أن ستتلوهما رواية ثالثة ، وربما رابعة . انك تشرع في قراءة الرواية الثانية « نجمة اغسطس » التي بدأ صنع الله ابراهيم كتابتها بعد نحو سنة كاملة من انتهاء كتابة الرواية الاولى ١٩٦٦ ، فتشعر بانها « الجولة الثانية » من المسيرة التي بداها بطل الرواية الاولى « تلك الرائحة » والتي لم تكن قد وصلت الى غايتها في تلك الرواية . ولكنك ستشعر عند نهاية « نجمة اغسطس » انه لم يعثر بعد على مابدأ البحث عنه في « تلك الرائحة » . وكان قد خرج يبحث عن مأوى وايمان وانتماء جديد ، يعوض عن كل ماكان يبدو في الماضي يقينيا كالحقيقة ثم ضاع أو تلاشي وتحطم ، قبل ان تبدأ ــ ولكن تبدأ ــ رحلة البحث الطويل .

وتلك رحلة لايتخذ طريقها خطا مستقيما ، ولايسير في شكل منتظم ، ولا ينتقل الخطو فيها دائما بالضرورة الى الامام . انها رحلة يلتفت صاحبها كثيرا الى الوراء بالعنق ، أو يستدير كثيرا بالكيان كله الى الخلف . ولكنها التفاتات واستدارات لاتهدد ابدا بالنكوص او بالارتداد . فالانسان الذي يبدأ بنوع من العزم والارادة الضروريين للبدء بمسيرة البحث عن مأوى وايمان وانتماء ــ اي عن ذاته من جديد ، لايكون من نوع المسافر بلا متاع ، فاقد الذاكرة الذي يختار انتماءه بحرية فلا يجد لخطواته مجالا الا في الامام والمستقبل . ان **بطلنا صاحب الارادة ، والعازم على ان يجد** نفسه من جديد وأن يصوغها بوعي هذه المرة، انما يتجول في عالم البشر واعيا ، بعيون مفتوحة ، حاملا معه متاعه كله . اي أنه يحمل معه كل ماضيه . وهو يبدأ مسيرته لانه كان لابد ان يتحرك ، بعد ان قذف به الى العالم بعد سنوات من فقدان الحرية في السجن . وهو يبدأ مسيرته عازما ان يكون سيره بارادته ، أوعلى الاقل أن يسيطر على « تدحرجه » بسبب القذفة الاولى . وهو يبدأ مسيرته ايضا لانه لم يكن يريد ان يكرر خطأ الماضي ، حينما سمح لنفسه بأن يبني قصورا في الرمال ويضعها في مهب الريح . لقد بدأ المسيرة في النور ، بعد ان تم جلاء الاوهام ، وتجلت حقائق كثيرة وتبددت أحلام عديدة من المرحلة السابقة على بدء الرواية الاولى (مرحلةالسجن وما يسبقه) . وكالعادة كان تجلى الحقائق وتبددالاحلام مليئا بأنواع العذاب ، ولابد أن تعشو العينان عندما يسطع النور أول مرة بعد ظلام طويل .

لكل ذلك لابد ان تنطلق من تلك المرحلة السابقة **سحب داكنة ، تأتي من ذاكرة البطل الذي يحمل ماضيه** معه ، لكي تغطي لحظات كثير من مساحة الرحلة نفسها. **ستأتي هذه السحب من عالم الماضي ، ربما بدافع من** الحنين الى أيام البراءة الساذجة ، وربما بدافع من رغبة دفينة في ايلام الذات بالوخز المتصل حتى تحافظ على يقظتها ، وربما بدافع من مجرد الرغبة في طرح الاسئلة، وامتحان ذلك الماضي واستنطاقه بالصدق . هل حقا كان كله وهما واباطيل ؟ وهل يمكن حقا أن يكون قد انتهى دون أمل في « استمرار » أي شيء منه ؟ . انه يتساءل فحسب عن امكانية « استمرار » شيء من الماضي ، لانه يعرف أنه من المستحيل أن يبحث امكانية استرجاعه أو عودته . انه يتذكر أثناء مسيره الجديد ، يحدق فيما يتذكره مندهشا ، أو مستنكرا ، بقسوة أو في فرح ، لكي

يقارن أو لكي يستفسر . ولكنه لا يبغي ابدا ان يستعيد الى الحاضر شيئا من الماضي .

وهي رحلة أيضا ، طالما حصلنا منها حتى الان على مرحلتين ، لايمكن ان تكتب بالطريقة نفسها مرتين ، ولايمكن ان تكتب كل مراحلها بطريقة واحدة . وقداختار صنع الله ان يفتتح روايته الاولى ، « تلك الرائحة » ، بمجلة من كلمات « ستيفن ديدالوس » بطل الكاتب الايرلندي العظيم جيمس جويس في روايتي « صورة الفنان في شبابه » و « يوليسيز » ، وقد اختار صنع الله جملته الافتتاحية من « يوليسيز » ، رغم أن روايته أقرب الى رواية جويس الاولى بكل ما بين تجربةستيفن ديدالوس في « الصورة » وبين تجربة بطل صنع الله من خلافات . لقد بدأ ستيفن يروي حكاية طفولته وصباه وشبابه ، بعد أن اتخذ قراره بهجرة وطنه ، وبالبحث لنفسه عن انتماء الى « عالم » الثقافة والفن والجمال الذي اختاره بعيدا عن الوطن . وهو يروي روايته لكي يقدم مايشبه ان يكون « مبررات »قراره بالهجرة ، ودوافع الانتماء الجديد . وهو ينتهي من روايته باعلان قرار الهجرة ، وباللعنة يصبها على وطنه ومواطنيه ، وباعلان عزمه على أن يكتب في يوم ما ، الكتاب الذي سيقول فيه رأيه فيهما جميعا . وفي رواية صنع الله ، نعرف أيضا ملامح اساسية من طفولة بطله وصباه وشبابه الاولى ، من خلال « ومضات » ذكرياته الخاطفه ، رغم انه لم يشرع في سرد روايته (وها انذا افترض التطابق بين المؤلف وبطله ، مثلما نعرف عن التطابق بين جوليس وبين ستيفن) لكي يحكي حياته الاولى مثلما فعل جوليس . لن نواجه هنا مبررات للهجرة ، وانما محاولات للانتماء ، من خلال محاولات استعادة العلاقات الانسانية القديمة مع الحبيبة والعشيقة ، ومع الشقيق والصديق .. ولكنها محاولات خائبة لانه يكتشف أنه هو شخصيا قد تغير مثلما تغير كل الآخرين وتغير معهم كل شيء . ويكتشف ان كل ماطرأ على العالم وكل ما « ينفيه » من العالم ويؤكد غربته ووحدته ــ بعد أن مات الاب والام وتمزقت الروابط القديمة ، لابتأثير غيابه في السجن ، وانما بحكم أن : « الحياة كانت تسير وكأنه لم يكن غائبا عنها » ، انما يملي عليه أن يعيد التعرف والفهم . ولن نواجه في « تلك الرائحة » قرارا بالخروج ، وانما سنواجه اكتشافا لضروره البقاء ــ رغما عنه أو بارادته ، لايهم ــ انما المهم انه يبقى ، ولا يلعن أحدا ، ويستسلم لسجنه الجديد ، ربما انتظارا لان يتعرف على معنى ماحدث له ، وما حدث للعالم وللبشر من حوله ، بعد أن خابت محاولاته الاراديه لتوثيق الروابط القديمةالممزقة ، روابط الاخوة والصداقة ، والحب والجنس والابوه والامومة والنضال والصعلكة .

في هذه المرحلة الاولى من الرحلة ، يخضع المؤلف تماما لمضمون تجربة بطله الاساسي : المضمون الذي وجهه الاول هو السعي الى اعادة بناء الجسور بينه وبين العالم الذي كان موقتا من انه قد ابتعد عنه مسافة سنوات السجن . والوجه الثاني هو اكتشاف أن العالم لم يبتعد فقط ، وانما ، وأنه هو نفسه قد أصبح مختلفا بعد أن صار « الفهم » أكبر اهمية من اصدار الاحكام او الادعاء بالقدرة على التغيير . وهذا المضمون هومايفرض ضرورة عودة ذهن البطل الى الماضي وحده ، يختار منه مايرتبط ارتباطا مباشرا بلحظات مسيرته الجديدة ، ويحدق فيما اختاره بدهشة أو استنكار ، بقسوة أو فرح ، لكي يقارن أو يستفسر ، أو حتى لكي يقرر « معنى » محددا لابد من تثبيته ، لذكرى معينة .

في لحظة واحدة على الاقل من الرواية الاولى ، يعجز بطل صنع الله ــ الذي لايريد أن يذكر اسمه ــ عن الكتابة ــ أما صنع الله فقد كتب بالفعل . وهذا هو الفارق الاساسي بين المؤلف وبين بطله . ان كتابة الرواية بضمير المتكلم ليست هي التي تدفعنا الى القول بالتطابق بين الاثنين (المؤلف وبطله) ، بل لعل « ضمير المتكلم » كان هو السبيل الوحيد الى تحقيق التباعد بين الكاتب وبين الشخصية التي قرر الكاتب ان يتكلم بلسانها ، أو ان يجعلها تتكلم بلسانه . ويشير يوسف ادريس في المقدمة التي كتبها للرواية الى أن صنع الله قد « لخص فترة هامة ، ليس من حياة بطل القصة ، وانما فترة أهم من حياة جيل صنع الله » . ولا بد من اقرار أن المؤلف قد عاش على الاقل الجزء من تلك التجربة الذي لم يسرده في القصه ، وانما ألمح اليه في ذكرياته عن السجن . الليل البارد وسيارات النقل والترحيل في ظلام الليل وداخل عربات البهائم في قطارات مظلمة ، والتعذيب البدني الى حد القتل بعد محاولات تدمير الروح وانتزاع العقيدة من العقل عن طريق اهانة الجسد نفسه ، وتمريغ كل قيمة بالوحل وبما هو أشد قذارة . ولكن المدهش حقا هو أن العقيدة لاتفقد صلابتها واستقرارها تحت وطأة كل هذا ، وانما يشرع العقل في مناقشتها مناقشته النقدية ، ومناقشة مسلماتها النظرية بعد أن يتخلص الجسد من السجن وبعد أن يتخلص العقل من صدمة اللقاء مع العالم « العادي » ، وعندما يبدأ في اكتشاف التغير الذي طرأ على هذا العالم ، والتغير الذي طرأ على نفسه ، وعندما يشرع في مواجهة الحقيقة الانسانية والجزئية اليومية للبشر ، وهي الحقيقة التي تطالب بالفهم لاباصدار الاحكام .

وهكذا كان لابد ان تتكون رواية صنع الله من عنصرين أساسيين : اولهما ، عدد هائل من الجمل التي تنقل صورة أو انعكاس مايراه البطل « الان » أو مايحدث في تلك اللحظة أو مايشعر به أو مايقوله الاخرون ، اي عدد هائل من جزئيات الحياة اليومية المتزامنة معلحظة الكتابه بأشيائها وأحداثها وملاحظاتها العابرة . والعنصر الثاني هو الذكريات التي يسترجعها البطل الذي يروي القصة كلها بلسانه لكي يتيح الفرصة لنفسه لكي يقارن

بين ماكان في الماضي ، وبين ماهو قائم في لحظة التجربة الجديدة ، حتى يتمكن من التعرف المفضي الى الفهم .

ولانه يشرع في خوض هذه التجربة بذهن وشعور الذي يريد أن يتعرف على نفسه الجديدة وعلى العالم الذي تغير في غيبته ، ولان صنع الله يدرك أن«التعرف» الذي هو مقدمة للفهم ، يحتاج في الاساس الى تجميع المشاهدات والملاحظات عن حقائق العالم ، وعن تاريخ هذه الحقائق أو هذه الظواهر ، أقول انه لذلك كان لابد أن تتخذ الجمل التي تنقل جزئيات الحياة الحاضرة خارج ذاته بأشيائها وأحداثها ، أو الجمل التي تنقل مشاعره وانفعالاته ازاء الاشياء والاحداث وازاءاكتشافاته المتعددة التي تثبت له ان كل شيء قد تغير ، وانه هو نفسه والآخرين ايضا قد تغيروا ، لابد ان تتخذ كل هذه الجمل شكل الجمل الخبرية القصيرة المتلاحقة المرصوفة كأنها تنقل كل جملة منها صورة لشيء أو ملاحظة عن شخص أو تسجل معنى للحظة ، وكأنما المهمة الاساسية لهذه الجمل كلها في النهاية ، وللرواية كلها التي تتكون من مجموع « الجمل » ذاتها ، هي أن تنقل للبطل الذي يروي القصة ، الكمية الكافية من « المعلومات » الجديدة عن هذا العالم الجديد ، واللازمة لكي يعرف البطل نفسه الجديدة وعالمه المختلف ، حتى يتمكن من أن يحقق فهمهما معا على أساس جديد . انها سلسلة من الجمل التقريرية أو الخبرية ، تنقل ماهو قائم في العالم الذي يتحرك داخله البطل الراوية ، أو تنقل مايدور في ذهنه من تساؤلات أو ملاحظات او انفعالات ، وتبدو كما لوكانت سلسلة متلاحقة من شريط سينمائي خال من اي حوار ، حيث لايكون للصور من وظيفة الا نقل ما تتوقف أمامه الكاميرا . انه يتجول بعينيه المحدقتين وعقله المفتوح بين أركان وزوايا ووسط أشخاص هذا العالم عالمه القديم ــ الذي كان مألوفا ، والذي يكتشف باستمرار ان احكامه السابقة عنه ومفاهيمه وتصوراته له قد اصبحت كلها بالية متخلفة . ولذلك فانه لايعلق على هذا الذي يراه أو يكتشفه . ويكتفي فقط بأن ينظر ويرى ، ويتساءل ويستفسر ، ويقارن في صمت ، فيتراكم في داخله الفهم الفاجع الجديد .

وهو لايقول هذا الفهم ابدا أو لايبوح به . بل انه لايبوح بما اذا كان قد توصل اليه أم عجز عنه في ختام جولته كل نهار بين أطلال عالمه القديم . ولكن أن يرفض شقيقه ثم صديقه ايواءه ، وان يعجز مع عشيقتهالقديمة عن ممارسة اي تلامس جسدي حتى تعلن الفتاة ان ثمة شيئا قد ضاع وانكسر ، وان يجد حبيبته القديمة غارقة في عالم ارتباطها الزوجي الجديد ، بينما أخته (وصديقته في الماضي) غارقة مع زوجها في معركة امتلاك الاشياء دون سعي الى فهم أي شيء ، وان يكتشف المعنى الحقيقي لموت أبيه دون ان يسأل عنه ، وموت أمه دون أن ترغب في رؤيته ، وأن يرفض صديقه مقابلته أو مساعدته في العثور على عمل .. الخ .. الخ .. لايعني كل هذا الا شيئا واحدا .. انه جاء من السجن الى نوع من المنفى ، ولم يخرج من سجن الى احضان الوطن . ولذلك لايكون عليه في نهاية الرواية الا أن يعود الى غرفته وحيدا ، لينتظر « العسكري » الذي يزوره كل ليلة لكي يتأكد من بقائه في الليل داخل الغرفة المغلقة التي لم يعد يرى ــ حتى من نافذتها ــ شبحا لانسان . انه يبقى هناك دون قرار من جانبه بالبقاء ، ولكن لانه لايملك عمليا ، حتى تلك اللحظة ، سوى ان يبقى رغم اكتشافه بعد دورته الكاملة في عالمه الحميم ، الداخلي القديم ، ان كل مكونات هذا العالم ــ بعد ان تغيرت ، وبعد ان تغير هو نفسه ــ لم تعدقادرةعلىاحتوائه ، وانهالاترفضه ، وانما تنفيه . تؤكد له انها مشغولة بذاتها ، لاتنشغل به الا ريثما تشبع فضولها ورغبتها في النظر اليه ككائن غريب لا في « فهمه » مثلما يرغب هو في فهمها .

لقد تجول طويلا في عالمه المألوف ، لم يلتق ابدا بأي غريب ــ سوى العسكري الذي يزوره كل ليلة كالشبح ، يوقع بطاقته ويمضي ، وسوى ضابطالشرطة في السطر الاول من الرواية الذي سأله الى أين سيذهب، والذي أجابه هو بأنه لايعرف « فليس لي احد ، وليس لي عنوان » . وقد اكتشف حقا ، بعد جولته الطويلة في عالمه المألوف القديم ذاك ، انه لم يعد « له احد » . ورغم ذلك لم يكن يملك سوى أن يبقى ، وسط وجوه وذكريات واشياء هذا العالم التي لم تتمكن الا من رد كل اسئلته اليه .. بحيادها البارد ازاءه وباستغراقها الكامل في ذواتها ، وبلا مبالاتها الكاملة به وبرغبته في التعرف والفهم والعودة الى الاندماج . وكان عليه ان يحمل هذه الاسئلة ، وان يحمل معها كل متاعه ــ ذكرياته وماضيه كله ــ وان يحمل ايضا ، رغبته في العثور على مأوى وايمان وانتماء جديد ، الى مكان آخر مختلف ، وانكان بالضرورة مرتبطا بشكل مابذلك العالم المفقود القديم . وسيكون علينا ان نتابعه في المرحلة الثانية من رحلةبحثه، عندما يخرج من عالمه الداخلي الضيق والمألوف ، الذي ينفيه ، الى عالم جديد رحيب ، . بأمل الا يتحول هو الآخر الى منفى جديد .

وفي الصفحات الاخيرة من رواية صنع الله ابراهيم الثانية هذه ، يقف البطل الرواية وراء نافذة في احد مباني المهندسين العاملين في انعقاد معابد ابي سنبل . ينظر فلا يرى امامه احدا من الاحياء . لاشيء سوى الرمال والصخور تترامى على مدى البصر ، ويكتشف انه بهذه النظرة ، وما وقعت عليه عيناه قد بلغ نهاية رحلته . أما نحن فنعتقد انه لم يبلغ سوى نهاية المرحلة الثانية من الرحلة التي كانت قد بدأت في الرواية السابقة « تلك الرائحة » .

لقد انتهى صنع الله من كتابة « تلك الرائحة » في

منتصف ١٩٦٥ ، وكان بطل روايته قد اكتشف أن عالمه القديم قد تغيرت معالمه ، بحيث لم يعد يعرفه . واكتشف ايضا وهو ينظر في مرآة ذلك العالم ، انه هو ايضا قد تغير بحيث لم يعد عالمه المتحول عادرا لاعلى معرفتـه ولاعلى استيعابه وبعدها رحل صنع الله الى السد العالي، حيث وضع مع آخرين كتابا بعنوان : « انسان السد العالي » ، يقول انه استفاد به في تأليف روايته الثانية « نجمة اغسطس » التي بدأ كتابتها بعد نحو ستة شهور من صدور « تلك الرائحة » ، ولم ينته منها الا في يناير عام ١٩٧٣ كما يقرر بنفسه في مذكرة وتنويه ختامي لروايته الثانية .

وتبدأ روايته الثانية هذه في القطار المتجه الى اسوان ، حيث يجلس بطله في انتظار بداية الرحلة ، وحيث يتذكر بعد قليل شيئا ما عن « شقته في مصر الجديده » التي لم يكن بها ماء فيذكرنا بهذا بأن بطل الرواية الاولى كان يسكن في غرفته في هذا الحي من احياء القاهرة ، بعد خروجه من السجن مباشرة . وللسجن ايضا ذكريات غزيرة في الروايتين ، تشترك في الكثير من ملامحها وتفصيلاتها والشخصيات والاحداث التي تتردد فيها ، واللحظات التي تركز عليهـا . وفي الروايتين ايضا اشارات الى « أب » يكاد يكون واحدا في ملامح حياته وفي موته ، والى « ام » ايضا تكون واحدة .

ولم ارد بالسطور السابقة اكثر من تقديم الظن بأن بطل الروايتين ـ على الارجح ـ شخصية واحدة ، وان هناك تشابها كبيرا (ان لم يكن تطابقا) بينه وبين المؤلف الذي صاغه وتحدث بلسانه ، او روى « تجربته » من خلاله ، وحولها بتعبير الفن الروائي وقالبه الى تجربة عامة ، الى جزء هام من تجربة جيله وتعبيره عن رؤية ذلك الجيل الى تجربة وطنه كلها .

ومثلما تتوازى رواية صنع الله الاولى مع رواية « صورة الفنان في شبابه » للكاتب الايرلندي الحديث الكبير جيمس جويس ، كذلك نرى نوعا من التوازي (وليس التطابق) بين « نجمة اغسطس » وبين « يوليسيز » الرواية الثانية والكبيرة لجويس ايضا . في الروايتين ، يسعى البطلان (بطل صنع الله ، والذي بلا اسم ، وبطل جويس ، ستيفن ديدالوس) الى التخلص من غربتهـا بمحاولة استعادة الانتماء الى « الوطن » المتغير من جديد ، وفي الروايتين « خروج » من عالم الذات الضيق الذي عاش فيه كل منهما في « روايته » الاولى . يخرجان كلاهما من عالم الذات الذي تكونه ذكريات الطفولة والصبا وبداية الشباب ، والذي يشيع فيه الاحساس بالانحصار في اركان هذا العالم الذي فقد ألفته ولم يخلف لصاحبه سوى المرارة والاحساس بالوحدة والغربة الكاملة يخرج كل منهما الى عالم اكثر اتساعا : فيعود ستيفن الى مدينته « دبلن » ، يتجول في كنائسها ومنازلها ومواخيرها ومعاهدها الدراسية ومستشفياتها وشوارعها وحاناتها ومقابرها ومكاتبها ، بينما « ينطلق » بطل صنع الله الى خارج مدينته ، والى حيث نظن انه يتوقع ان يخوض التجربة التي كان يرجو ان يستعيد من خلالها « ايمانه » القديم أو يقينه المفقود حتى يستعيد احساسه بالانتماء الحميم ، انتماء الشباب الضائع ، أو الانتماء المطلق الذي لم يكن صاحبه يشعر في ثناياه بأي تناقض بينه وبين الواقع الذي كان يصارعه ويرفضه في الوقت نفسه .

« ينطلق » بطل صنع الله الى « السد العالي » ، ربما بهدف البحث عن « انسان » تتم صياغته على أسس جديدة ، وبرجاء العثور على نوع من البشر مختلف عن واجههم ، المرحلة الاولى من رحلته ، في رواية « تلك الرائحة » . يذهب لكي يتجول بين العمال القادمين من كل أصقاع مصر ، واولئك القادمين من أصقاع الاتحاد السوفيتي ، وبين الالات واكوام الحجارة والرمال وكل انواع المركبات وجدران الصخور وانفاق تحويل النهر ومكاتب المهندسين واستراحات الضيوف وفنادق اسوان ، ويلتقي بمهندسي بناء من التكنوقراط الغارقين في مهنتهم ولايكادون يقدرون على التفكير خارج اطارها ، الخاضعين تماما للافكار السائدة والاشاعات الكاذبة وأوهام العظمة التي تصنعها سيكولوجية طبقتهم المنتفخة بأكثر مما تصنعها الدعايات الرسمية القائمة على التهويل والادعاء والتعويض الناشيء من الشعور بالنقص . ويلتقي بالعمال المهرة والعتالين والسائقين ، والصحفيين المتطلعين الى الثروة ، الساعين الى النجاة بجلودهم من أي « التزام » أو من مجرد « الجدية » أو حتى من مجرد « الصدق » . ويلتقي ـ من بعيد ـ بمقاول الانفار الفليظ ، وزوجته المهولة الضخمة ذات الاساور الذهبية في سيارتهمـا الفارهة ، ويعرف ان هؤلاء هم « حكام المستقبل » ، ويلتقي في غالبية هؤلاء بالبساطة الفجة والرغبة في الظهور ، واحيانا بالفكاهة الجارحة الصدق التي تكشف أنهم نتيجة ما يعرفون الحقيقة ويعرفون ما يومن به الضابط الكبير الذي نال وساما من السوفيت : ان النجاح يرجع الى الانضباط والطاعة المبنيين على الخوف . والنتيجة هي أنه ليس « هنا » انسان جديد ، وانما « طبيعة » جديدة من البشر الذين واجههم في المدينة حيث اكتشف غربته ، وجاء منها ساعيا الى تجديد ايمانه ويقينه وانتمائه ومأواه . ولكن علينا ان نتذكر كل هؤلاء انما قابلهم بطل صنع الله في موقع بناء السد العالي ، في الثلث الاول من الرواية ذات الاقسام الثلاثة . ولنا عودة الى القسمين الاخرين ، والى العلاقة الاساسية في بناء الرواية بين اقسامها الثلاثة .

وفي روايتي « يوليسيز » و « نجمة اغسطس » . يعبر المؤلفان عن « خروج . البطلين من عالمهما الذاتي الى عالميهما المفتوحين ، حيث تندمج كل مكونات الذات الداخلية (الذكريات والافكار والمعلومات والمفاهيم والمخاوف والرؤى) بكل عناصر الواقع الخارجي ، يعبر

المؤلفان عن هذا « الخروج » بنوع خاص من القالب والتعبير الملحميين ، أعتقد ان صنع الله قد قرر الاستفادة به من خلال دراسة واعية لجويس .

يقول ستيفن ديدالوس في « يوليسيز » وهو يصف القالب والتعبير الملحميين : « ان شخصية الفنان (صاحب العمل الملحمي) تتخلل السرد نفسه ، وتشيع فيه ، وتطفو حول كل شخصيات العمل وافعالهم مثل بحر حي موار » . ويوضح ستيوارت جيلبرت الذي يعد من أهم من درس «يوليسيز» من النقاد قائلا : « انه مؤلف (يقصد مؤلف العمل الملحمي) يأخذ من الحقائق ماتقدمه له التجربة ، وينسقها ، ويناغم فيما بينها بطريقة تجعلها تتداخل وتتآلف دون ان تقف حيويتها وتكاملها الخاصين ، حتى تكون كلا متماسكا ، جديدا » . (١) وهذه صفات وخصائص نلمس «تطبيقها» الذكي والاصيل حقا عند صنع الله في « نجمة اغسطس » التي يخالجني احساس بأن مؤلفها لم يشرع في الكتابة قبل دراسة واعية لعمل نقدي جيد عن رواية جويس . بل انني اشعر بأن مبادىء هذا العمل ، تحولت فيما بعد الى نوع من « النظرية » اخذ منها صنع الله ماراه متماشيا مع تجربته وايديولوجيته الفنية ، واهمل ماراه متعارضا معهما ، لكي يستكمل بحسه الخاص وموهبته ، الاساس القوي لواقعية عمله الجديد الخاصة ولرؤيته الجديدة ولتجربته المختلفة ـ تجربته الحياتية والفنية في آن واحد .

صحيح انه كان من الضروري ان تتخلل شخصية «المؤلف / البطل / الرواية » كل السرد في الرواية وان تشيع فيه وكان من الضروري أن تطفو شخصيته حول كل الشخصيات وافعالهم . وتتبع هذه الضرورة من هذا التكوين الثلاثي للشخصية الرئيسية في الرواية ، وعلى اساس ان « الرواية » بهذا الشكل ، لابد أن تكون في النهاية « روية » خاصة بهذه الشخصية . ولكن بينما تظل هذه الرواية « خاصة » عنه « جويس / ستيفن »، ويظل «المعنى» الكامن في الرواية، كما يقول ستيوارت «كامنا في تكنيك الفصول المختلفة للرواية ، وفي درجات اللغة وظلالها وتحويراتها ، وفي مئات الاسقاطات والدلالات المرتبطة بالمعاني الباطنة التي امتلأت بها الرواية ... » ، فان العكس هو الصحيح في « نجمة اغسطس » . ان البحث عن « المعنى » في هذه الرواية لابد ان يبدأ من تحليل أفعال بطلها وخطوات رحلته والتكوين العقلي والعاطفي المميز له ولبقية شخصيات الرواية ... تحليلا مرتبطا بشكل كامل مع بنائها ونسيجها الداخلي والعلاقات القوية بين « أقسامها » ولكنني اعتقد اننا ينبغي قبل ذلك ان نتوقف قليلا عند « لغتها » .

ففي العمل الملحمي ، يكتسب « تباعد » اللغة وموضوعيتها ازاء ماتشير اليه الكلمات من اشياء أوماتدل عليه من معان أو مشاعر أو علاقات اهمية خاصة لتكوين الرؤية الملحمية ذاتها . ففي هذه الرؤية تتساوى كل الحقائق والاشياء والظواهر بالنسبة لـ « عين » الفنان وتكون لها جميعا قيمة متساوية . يريد الكاتب الملحمي ان « يسرد ماحدث » وأن يترك لنا أن نستلخص المعنى من خلال النسيج الفني للسرد الروائي ومن خلال ترتيب « الكتل » داخل البناء . انه لايتعاطف مع نفسه ولا مع أي من شخصياته ، ولا يتحيز لاحد ولا يشفق على مخلوق ، ولم يقرر أن يكتب لكي يدافع عن نفسه ولالكي يبرر خطاياه . انه كاتب غير عاطفي ، ولكن لايستطيع احد ان يصفه بأنه لايبالي بشيء أو بأنه دون موقف . انما قضيته ، ان موقفه ـ كفنان ـ لابد ان يستلخص من مزيج المعاني والجمال المتداخلين ، أي من مجموع التجربة الفنية بكليتها الشاملة .

تنم لغة صنع الله اذن عن تباعده الكامل ازاء شخصياته الاخرى وافعالهم ويصبح كل شيء طحينا في طاحونه الدائر ، بصرف النظر عما يطحنه . وهذا هو ما أعنيه بأن لكل الحقائق قيمة متساوية في مواجهة « عينه » الراصدة . سواء كانت هذه الحقائق ذكرى بشعة تثير الخوف والاشفاق في حد ذاتها ـ من ذكريات العذاب والمهانة في السجن ، أو كانت صورة لمعركة تدور بين آلة ضخمة وبين اكوام الصخور ، أو لانطلاق المياه العاتي من الانفاق الجبارة الى قناة التحويل انطلاقا ترتطم بعده المياه الفائرة بجدران الصخور حتى تتراقص أطراف موجاتها ، او كانت شخصية مهندس او مترجم روسي ، بيروقراطي متزمت آلي رغم اخلاصه وكفاءته ، أو شخصية مترجمة روسية شابة مليئة بالحزن والعطش الى الحب، خاضعة رغم ذلك وبعد اندفاعتها الاولى لمخاوفها الداخلية أو لاوامر رؤسائها الصارمة ، أو كانت شخصية الضابط الذي يرأس احدى الادارات ويتحدث عن أن اساس النجاح هو الانضباط والطاعة المبنيان على الخوف، ويثبت كفاءته وولاءه للشعب المصري بوسام سوفيتي ، وسواء كان المكان الذي « تراه » عين المؤلف الراوية هو أحد جوانب موقع بناء السد المزدحمة بالالات والرجال ، او احد مكاتب المهندسين الروس ، اوحجرة فندق رخيص حارة كالجحيم ، او بهو فندق او شرفة ناد في اسوان تطل على قبور المماليك عبر النهر ، او سطح « صندل » محمل ، بمواد البناء يبحر في البحيرة الصناعية نحو أبي سنبل ، أو في مواجهة المعبد الهائل الذي يخلد أكذوبة رمسيس العظيمة امام الشمس التي تشرق على المعبد وعلى الاكذوبة الى الابد .

ولايمكن الظن بأن هذا « التباعد » الذي حققته اللغة بين الفنان وبين كل عناصر روايته وجزئياتها ، كان شيئا عفويا أو تحقق بالصدفة . فان محافظة اللغة على وثابتا في خلال الانواع الثلاثة من « المواد » التي صاغ منها المؤلف روايته . وهذه المواد الثلاثة هي المادة شبه التسجيلية الوصفية، السردية المباشرة التي نقل بها صنع

الله صورة مايواجهه « الان » مما يراه أو مايشعر به ، ثم المادة التي استمدها منذكرياته، وأساساذكريات السجن ثم ذكريات الطفولة . واخيرا المادة التي استقاها من مذكرات الفنان العظيم ميكالانجلو وخطاباته ، ومن كتاب نفس القدر من «الحياد» التعبيري ، ازاء كل ما تشير اليه من اشياء او تعبر عنه من معان قد ظل متميزا «العذاب والنشوة» عن حياة ميكلانجلو من تأليف ايرفينج ستون – ويشير صنع الله بنفسه في مذكرته التوضيحية الختامية الى المصدرين الاخيرين ، مثلما يشير الى كتابه هو عن « انسان السد العالي » .

وسوف نكتشف على الدوام وجود علاقة لفظية او معنوية مباشرة ، بين أنواع المادة الثلاثة ، في كل مرة ينتقل فيها المؤلف من نوع الى آخر ، طبقا لما تفرض « الضرورة القائمة في تيار السرد نفسه ، والمستندة الى ضرورة اخرى في ذهن « بطل / الراوية » او حالته النفسيه . وحينما ينتقل « مجال » الحركة الفنية انتقالا كاملا الى داخل ذهن « البطل / الراوية » في القسم الثاني من الرواية ، يظل هذا التباعد والحياد اللغوي قائما ، رغم مافي « اللحظة » الشعورية التي تنقلها اللغة هنا من سخونة هائلة .

ومن المهم هنا ان نتذكر أن صنع الله ، الذي كان خروج بطله من عالمه الذاتي خروجا كاملا ، بالرحيل عن مدينته، بحثا عن تجديد اليقين والانتماء من خلال اكتشاف « انسان جديد » ، لم يفعل ، فعله جويس في يوليسيز حيث كان خروج ستيفن ديدالوس «عودة» الى مدينته القديمة وبحثا في احشائها عن جذور لاغترابه الابدي . كان بطل صنع الله يصارع اغترابه بسعيه الى فهم ذاته وفهم العالم الواقع ، المتغير ، بينما كان ديوالوس يسعى – بوعي أو دون وعي – الى تأكيد اغترابه الخاص . ومن هذا الاختلاف العام بين التجربتين ، ينبع اختلاف تفصيلي هام وهو ان صنع الله لم يحاول الاستناد الى اي عمل ادبي قديم – مثلما استند جويس الى اوديسة هو مبروس فصلا بعد فصل ، ولم يحاول اسقاط عناصر اللاشعور عند شخصياته على أي تراث جمعي وغير شخصي مثلما فعل جويس الذي اسقط كل جزئيات اللاشعور عند جميع شخصياته على اكوام هائلة ،مختارة بعناية ، من التراث الاسطوري اليوناني والكلتي والجرماني والسلافي واللاتيني .

وقد التزم صنع الله ايضا بضرورة تقسيم العمل الملحمي الى أقسام يحتوي كل منها على مجموعة متكاملة من الاحداث ، وقسم روايته تقسيما صارما ، لايمكن أن يظل بعد اكتشافنا لمضمون التجربة الكامل ، مجرد تقسيم شكلي او هندسي بحت ، وانما سنكتشف ان هذا التقسيم بالذات ، والبناء الذي يتكون منه كان جزءا من « خطة » المؤلف للتعبير عن مضمون التجربة نفسه . هنا أتعجل قليلا ، لكي أقول ان صنع الله كان يفكر – ككاتب روائي ، مثلما يفكر الفنان المثال وهو ينحت تمثاله . ففي فن النحت وحده ، عرف « الفن » التطابق الكامل بين « شكل » الكتلة وبين معنى التجربة الفنية التي ينقلها ، يحملها ويعبر عنها ، التمثال . وليس هذا التشبيه من عندي ، وانما هو مستخلص من مادة الرواية نفسها ، التي يبدأها صنع الله بجملة من مذكرات أعظم من صنع تمثالا من البشر ، ميكلانجلو ، يقول « لاتخطر فكرة الفنان وكتل الصخور والمباني والالات مهما كانت عظمته وليس لها وجود تحت قشرة الصخر . وكل ماتستطيعه اليد التي تخدم العقل هو أن تفك سحر الرخام » .

واعتقد ان « الرخام » الذي مضى صنع الله يحاول أن يفك سحره ، هو هذه اللوحة الهائلة التي صنعت قبل أن يقع عليها بصره ، والمصنوعة من الوف العمال والمهندسين وكتل الصخور والمباني والالات والمشاعر والمخاوف والمعتقدات ولتصورات والانفعالات والذكريات– التي كان هو أحدها واحد اصحابها – في السد العالي وعلى سطح البحيرة ، وعند أبي سنبل . ولقد حاول في « تقسيمه » للملحمة ان يفعل مثلما اعتقد ان ميكلانجلو كان يقصده في مذكراته ، فيكتشف الصخرة الملائمة الصالحة للنحت والتي يرى « موضوعه » كامنا داخلها، وهذا هو القسم الاول من الرواية : حيث يكتشف « البطل » الرواية بالتدريج ملامح مدينة اسوان ، وموقع بناء السد وملامح من يسكنون هناك ومن يعبرون من البشر ثم يتحسس الفنان صخرته ، ويتحسس في نفس الوقت موضوعه في قلبها ، ويصطرع مع هذا التداخل ، يبهره ويغوص فيه ويراه كأنما هو الخامة الاولى التي صنعها الله لكي يخلق منها الكون والاشياء والبشر فيما بعد . وهذا هو القسم الثاني من الرواية . لذلك « المونولوج » الواحد الطويل مثل الكتلة المصمتة دون علامة تنقيط واحدة على طول نحو اثنين وعشرين صفحة ، لاتبدأ من مكان بعينه لاتنتهي الى لحظة بالذات انما تشعر انها كان يمكن ان تبدأ من أي عنصر من عناصر تكوينها . فهنا تلتقي بتاريخ الكون والارض وكوكب الارض من خلال مايشيره تاريخ « الصخور » ، وهنا تاريخ مصر من خلال مايشيره النيل وضفتاه ، وهنا كل الناس لانهم قائمون حول التجربة وفي داخلها ، ولانهم هم مادتها الاصلية وصناعها ، وهنا تاريخ « البطل / الراوية » الشخصي وعذاباته الخاصة واحلامه . وهنا تجربته العاطفية الاخيرة مع المترجمة الروسية واحباطها المدمر حيث يتحقق الاكتشاف الاخير بانعدام أي امل وباستحالة ان ينتهي الشفاء . وفي النهاية ، وبعد ان يتخلص الفنان من صراعه مع « موضوعه » داخل الصخر، ويصبح الصخر ذاته هو الموضوع ، يشرع الفنان في النحت، مكتشفا ان الانسان قد عاش ومات بالحجر ، مثلما قال ميكلانجلو ، وهذا هو القسم الثالث من الرواية ، حيث

يرحل البطل الراوية بعيدا عن مادته الخام (عن موقع السد العالي) حاملا احباطه ومرارته الجديديـــن ، مكتسبا قدرا من الصلابة والهدوء لم يكونا له في البداية، ويتخلص بالتدريج ـ اثناء رحلة الصندل على البحيرة ـ من آثار المعركة السابقة ، ولايستخرج « الشكل/المعنى» لتجربته كلها الا من كلمات مهندس الآثار الشاب عن رمسيس وعن المعبد / انها الكلمات التي تحمل الحقيقة، والتي تكشف اكذوبة الملك الذي حارب مرة واحدة وهزم، فملأ الدنيا والزمان ضجيجا بانتصارات ومعارك وهمية لم تحدث الا في خياله ، وفي صور الفنانين العظام الذين أجبروا على عبادته ، وعلى ان يدسوا صورته بين صور الارباب . فلا يحصل المعبد على أي قيمة سوى قيمـة الجمال والايمان التي اضافها الفنانون ، الذين أبدعوا عملهم بصرف النظر عن أكذوبة رمسيس الخالدة .

وقد قسم صنع الله القسم الأول الى اربعة فصول، يتصاعد ترقيمها من «١» الى «٤» وجاء القسم الثاني « كتلة مصمتة » صماء واحدة يمور في داخلها كل شيء.

اما القسم الثالث والاخير ، فقد قسم الى اربعة فصول ـ تقابل الفصول الاربعة في القسم الاول ، ويتنازل ترقيمها من «٤» الى «١» وليست هذه مجرد « هندسة »شكلية في اعتقادي ، وانما هي « تشكيل » للمعنى ، وجـزء اساسي من المعنى العام نفسه للرواية . فعبر الفصول الاربعة الاولى ، يتصاعد اكتشاف الفنـان للخامـة ، للرخامة الهائلة التي اختارها وعرف ان في داخلها يكمن موضوعه . وبعد اكتشاف الموضوع في القسم الثانـي، يشرع الفنان في النحت ، يزيل القشور : يهبط الى القاع، يدخل الى قلب الرخام ، حيث سيقف في النهاية امام النافذة لايرى احدا من الاحياء ـ وحيدا من جديد أمام بحر الرمال والصخور المترامي الى مدى لبصر . منفردا مثلما جاء في البداية : ويكتشف انه قد بلغ نهاية رحلته. ويكون « الشكل / المعنى » قد اكتملا ، وتم للفنان فك سحر الرخام ، وبقى عليه أن يعود من حيث اتى لكي يبدأ رحلة جديدة يستأنف بحثه فيها عن الانتماء واليقـين والمأوى .

ـ القاهرة ـ

الكتابة في

لحظة عري

الصافي السعيد

هذا الكتيب – الخفيف الروح ينقسم الى خمسة عناوين كبيرة – كلمات غير موزونة الى ارض افقدتنا الاتزان – دفاعا عن ضمير الغائب – أرفض معادلة العصر – الكتابة في لحظة عري . و – تمارين خاصة بالاطفال – ..

قرأته عدة مرات ، ولم اعرف شكل ما قرات ، قصة ، لوحة ، قصيدة ، او كليشنك . مذكرات ، ارتجاعات فنية ، المهم ان هذه الكتابة هي كتابة عارية في لحظة مكاشفة وكشف عارية ...

وتقف – احلام مستغانمي – بكتابتها هذه لتعلن للعالم نبأ اختطاف – ادباء الوطن العربي – الذين يتوزعون بين الكتابة بالمكياج وبين – الكلامجية – في الصالونات واحتراف الرفض من اجل الرفض في ابراج العاج .

– لقد سقطت – كليوباترا – لانها عشقت قاتل شعبها (الامبراطور . انطونيو) وسقطت روما لانها لم تفتح ذراعيها – لنيرون – الذي عشقها عشق النار .. فأحرقها ..

وسقطت سنتياغو بالرغم من ان نيرودا – سقط معها .. لانها تحالفت مع الشيطان ضده وتركته يحترق كما عاش من اجلها يحترق ..

وها هي بيروت الان – تعلن سقوطها – او هي تعلن سقوطها بالتقسيط .. ولا احد يتنفس لان الاوكسجين يستورد مع الويسكي والدنهيل من واشنطن وعواصم غربية اخرى .

ان بيروت تسقط .. ونحن في مستوى جمهور السينما او المسرح نتفرج ونصفق .

من هنا .. كانت الكتابة عند احلام مستغانمي قضية وموقفا .. ان كل شيء عندها يتحول الى قضية .. وكل كلمة تتشكل في موقف . .

الكتابة – عندها – لحظة من لحظات الألم – التحدي .. وهي لحظة من لحظات اللذة – التفجير .. وهي أيضا لحظة من لحظات العري – الحقيقة .. الوقاحة – الصراحة ..

ان النهر يمشي عاريا .. يتحدى الجبال .. ويتحدى الهضاب . . ويتحدى الثلج والقيظ . . والكتابة عند احلام هي نهر يمشي عاريا .. وهي جرح يمشي عاريا تحديا . . هو الجرح المثقل بالفرح والفرح المثقل بالجرح ..

الحدود والجمارك .. وتأشيرات الدخول والخروج .. وبطاقات التجوال وحملات التفتيش وعلم الجغرافيا العاقر .. كل هذا ترفضه .. احلام .. بعنف ..بغضب في جسم مساحة الارض العربية وفي استمرارية الفرات والنيل .. وبتمرد الاردن على ضفتيه ..

الحدود هي الرئة التي يتنفس منها – وبها – الاستعمار في هذا الوطن .. لذلك فهي ترفضها

«انفجري يا خارطة العالم المنهار
انسفي التضاريس الملكية . . وحطمي كراسي الكرتون المستورد ..
دعي الجموع الجائعة تشبع ..
تحركي .. واجعلينا نموت او نحيا بزلزال ..» ص٧ – المذكرة الاولى ..

ان الوطن عند احلام مستغانمي هو الوطن العربي.. هو الانتماء الحقيقي .. انها تعيش معه في مطاردة دائمة.. في مغامرة ساخنة . . في ترحال مجهول متوتر . . محطة غاضبة وفي قطار يغالب الليل .. يحلم بالشفق الاحمر .. شفق مدينة الجياع والفقراء .. لم يكن الوطن عندها زهرة فقط .. ولم يكن هدية فقط .. ولم يكن منديلا .. وانما كان معطفا في فصل الشتاء وفي موسم الترحال للزمن

القادم عبر مخاطرات الزحف الجليدي ومداهمة الثلوج القطبية الاتية من القطب الغربي .. والقطب الشرقي هذه المرة على السواء ...

«بالامس عرضت على واحد من – الهيبيين – ان يأخذك هدية مني .. سألني ان كنت زهرة .. او منديلا يربط حول الرأس ..

قلت له : انك معطفي الوحيد

فقال لي : نحن قلما نشعر بالبرد ..

وكانت المدن الجليدية تزحف نحوي .. وكنت لازلت في يدي فافترشتك .. ونمت في محطة قطار .. »

ص١٢ – المذكرة الثالثة . . .

ان الوطن يبدو عاريا .. لان العالم – كله – ايضا يشكو العرى الا من مظلات – الفانتوم والميراج على السواء .. وكما هي بيروت الان عارية كانت فيتنام عارية ولكنها جذبت الغطاء بقوة وبعنف من بين انياب وحوش – البيت الاسود – فتغطت .. وكانت عمان عارية .. وعمان دوما هي عارية .. وعندما كانت عمان عارية كان الفصل ايلولا .. لم تذهب الى البحر .. ولم تذهب الى نهر الاردن لتغتسل لان القراصنة الكبار يحرسون البحر .. والقراصنة الصغار يحرسون النهر .. ولكنها استحمت في بركة دم خمسة وعشرين الف من الفرسان العرب ..

«حاولي يا – عمان – ان تتصوري عيون هؤلاء الخمسة والعشرين ألفا وهم يموتون ..

في عيونهم فقط تقرئين مرارة الارقام ..

كانوا يحلمون ببيوتهم خلف الضفاف ..

حين عرفتهم وقتها فقط .. اكتشفت هوايتك الاخيرة .. »

ويتداخل الحلم في الوطن .. والوطن في الحلم .. عندما يتجمع الماضي والمستقبل ليستقرا في قلب الحاضر الحضوري .. وعندما تمتزج هذه الازمنة الثلاثة بالدم .. عندها تتكون العلاقة الصحيحة بين الحلم والوطن .. فتصبح المعادلة الصعبة التحقيق والتجسيد في – الواقع – لحظة عرى صادقة .. وتتكون خريطة الوطن – الحلم ..

لنحاول ان نرسم هذه الخريطة .. من منا لا يعرف خريطة الوطن .. لكن يبدو انه ليس كلنا نعرف الحلم ..

الحلم هو الرؤيا .. وهو الرؤية .. هي اللحظة المنبثقة من رحم هذه الازمنة .. وهو النهر الذي يظل عاريا ... لانه دائما يظل .. صادقا و – امينا لمجراه – يقاوم الاغراءات – الستر بتيزية – والقاذورات بكل عنف وصدق ..

«سؤال ساذج :

لماذا نحن اطفال العالم الثالث نجن قبل غيرنا من الاطفال ؟

يقول صديقي :

لاننا نولد اثناء الحروب .. » – للرومنطقيين فقط.

ص٢١

ولان الحلم هو نهر .. والنهر هو الطفل .. والطفل هو لحظة اشراق وتجلي .. واللحظة هي ذاكرة .. فان الوطن ذاكرة ..

وتصبح المعادلة الان : الوطن – الحلم – الذاكرة...

الذاكرة عند احلام هي الحب .. وهي الجنون .. وهي الهوس . . وهي الغضب . . وهي التمرد . . وهي التفجير .. وهي الحلم .. والوطن .. وكل شيء ..

الذاكرة هي الغربة في الداخل .. وهي الغربة في الخارج .. هي السفر – التوغل في المكان وهي السفر – التوغل في الزمان .. الزمن لا يأخذ شكله – التقويمي – .. التوقيت .. آني – الكم – ولكنه يأخذ شكله التفجيري أي الكيف ..

ان لحظة العري الحاضرة دائما .. والغائبة دائما .. المتأرجحة بين الرهبة والرغبة بين النار والثلج .. بين الطهر والعهر ... هذه اللحظة العارية الصادقة الحاضرة دائما والغائبة دائما هي الذاكرة الحاضرة – المفقودة للوطن الحاضر – المفقودة .. وهي لحظة للقفزة لنوعية من رحم التراكم الكمي ..

«أسألك :

هل انت راهبة ؟

ام انت عاهرة .. ؟

. . . . أنت امرأة من نار ..

أم امرأة من ثلج .. !!

انت كل المشاوير التي لم تكتمل

لانك ارض يحدها جغرافيا محيط وخليج وكثير من الجمارك ..

ولكنك حدود ذاكرتي .. » ص٢٣ – ٢٤ – سؤال في حدود ذاكرتي –

– ان ذاكرة احلام مستغانمي هي الحلم العربي المكابر .. وهي الوطن العربي الكبير .. كما هي الوطن – القطر الصغير ..

«ايتها المعجزة الممتدة على صدر افريقيا

ايها الحلم الذي يخرج من الذاكرة

ليسكن الف قرية ..

ليكبر في عيون اطفال الفلاحين وهم في طريقهم الى المدرسة لاول مرة» ص٢٨ – كلمة في الموعد العشرين ..

والوطن هو ايضا المهاجرين الى بلاد الثلج والاستغلال – القهر – العبودية العصرية .. الانبهار – الغسل – الاستلاب – الغزو – الأغراءآت ..

«قاسية رحلة الجوع ايها الاحبة

غربتكم لا تساوي رغيفا .. وكل خرائط لعالم لا تكون ..

لا تكون وطنا عندما تسقطون ..

اليوم نقرأ فاتحة في شوارع مرسيليا . .

ونمشي آلافا خلفكم : لنأكل تراب هذه الارض . . ولا نأكل

خبز الذل خارج الجزائر ..» ص٣١ ــ من اجل هوية .

وهو وطن العمال والفلاحين وكل الفقراء الذين لا يخسرون شيئا عندما يجوعون لانهم لا يملكون شيئا ...

الحب عند الفقير يتحول الى بندقية .. والجوع عند الفقير يتحول الى كفر ... والكفر يتحول الى مزرعة ومصنع . بعكس ما يتحول عند البورجوازيين عندما يحبون لانهم لا يحبون الا انفسهم، فهو الىزنزانةاو غرفة تحقيق او بيت دعارة او كرباج على ظهور الفقراء ...

«لماذا يقتلون الثوار الفقراء ؟
الاننا عندما نعلم نحبك بعنف ..
وعندما نجوع . . نأكل الزعماء ؟» ص٣٣ . عيد سعيد ايتها الارض ..

وعندما يتداخل الحلم في الوطن في الذاكرة في الرفض .. ترفض و ــ بشدة ــ احلام مستغاعني ان تكون دمية .. ان تكون لعبة .. ان تكون ملكة او اميرة او زوجة احد الديبلوماسيين فهي دائما تريد ان تكون الفتاة ــ المراة الشرسة التي تحب بشراسة . . وتكتب بشراسة وتمقت بشراسة كل المراسم .. كل البروتوكولات .. كل القوالب .. كل الدمى التي تقفز على حبال لعبة الرمز .. الرمز الجبان .. الرمز المقتول .. الرمز الساقط في زمن التدحرج والسقوط . . (قبل ان يسقط الرمز)

وعندما ترفض الرمز الخائن .. ترفض كل معادلات العصر المقلوبة المعادلات الكرتونية والبلاستيكية التي لا تصمد امام وهج الحقيقة ــ النار .. وترفض ان تعني الثورة منشورا فقط ... او نزوة فقط ...

ان صوت احلام هو صوت رفض .. ورفضها هو رفض الموت المجاني .. رفض الحب المجاني .. رفض الشهادة المجانية ..

ان الموت عندها يأخذ لونه وطعمه وشكله . .
لا يعني ذلك الموت الميتافيزيقي الذي يأتي فجأة عن طريق سكتة قلبية او حادث سيارة تحمل لوحة ــ ديبلوماسي ــ

ان الموت يأخذ شكل التحويل ــ التفجير ــ التغيير ... وطعم الرصاص .. ولون الدم الذي يغير لون البحر .. ذلك اللون الازرق لون الضياع .. لون الغربة .. لون العلو والابهة .. لون اللاهوت ولون الكذب والتدجيل .

الموت لا يبقى لونه ازرق لون عزرائيل .. وانما يأخذ لون الحمرة .. لون الغضب المورق بالفرح والورد ..

«صوت آخر ..
رفض آخر ،
موت آخر ،
زادت قائمة الشهداء شهيدا
وانا ارقب هذا الصوت
الرفض ــ الموت
معكم حتى الموت
معكم ..» أرفض معادلة العصر/ص٤٦

الكتابة عند احلام مستغاعني ليست نوعا من التذكير او التذكر .. بمعنى الاجترار .. انها لا تحرك زرا حتى يتحرك القلم .. ولكنها تحرك القلب حتى تتحرك أصابع بأظافر طويلة .. ولحظة الكتابة عندها دائما لحظة عري ...

هي اللحظة الداخلة في اللحظة والخارجة من رحم اللالحظة . (الالتحام فالتجاوز ..) دائما تكتب .. وتتشهى ان تكتب عارية لانها صادقة .. وتحب الصدق .. الصدق ليس الكلمة المثالية الزئبقية .. ولكنها الصدق الواعي المثقل بالحركة ..

انها تكتب لكل الناس .. اي لكل الفئات او لكل الطبقات .. انها تكتب باختيار للعمل .. للفقراء .. للثوار .. للاطفال .. وللزمن القادم ..
الزمن القادم .. هو الطفل القادم ..
والطفل عند احلام يمثل عالما جديدا في طريق الولادة والتكوين .. ولانها تريده طفلا ــ عالما جديدا .. فهي تكتب له بطريقة جديدة ...

لا تعلمه أدب الاربعين حرامي وعلي بابا ــ و ــ رأس الغول ــ و ــ السلطان الكبير ــ لا تلقنه أدب الخرافات والاساطير .. فيكون طفلا ــ باباويا ــ في فكره وممارساته لكنها تعلمه كيف يرفض .. كيف يتمرد .. كيف يرفض بدون طبل .. وكيف يكتب على السبورة وعلى لوحته :
ــ يسقط السلطان ــ

تلقنه كيف يملأ الفراغ بالغضب .. الفراغ الذي يترقبه .. فراغ هذا الوطن العربي من طفل غاضب لا يصفق في المناسبات ولا يمد يده للحلوى .. ولا يلعب بالدمى .. لكنه يصفق لوطن حين يكون الوطن مهرجانا دموياً . . ويمد يده للكلاشنكوف ليموت في تل الزعتر كما مات معظم اطفال تل الزعتر .

«لانني (.....)
لانك (.....)
لابد أن (.....)
.....
.....
.....
عندما (.....) يصبح من حقي أن (.....)

كل شيء يولد صغيرا ثم يكبر الا (.....) »
/الفراغ يملؤه القارىء .. وهو طفل/ص٦٦

ان الكتابة عند احلام مستغانمي تبقى دائما كتابة تجاوزية .. كتابة عارية بشكل عار في لحظة عارية ... شكل عار مع مضمون عار .. الشكل والمضمون يتداخلان يلتحمان مع لحظة التفجير .. فتكون المعادلة عريا ـ عريا ـ عريا ...

لنستبدل الكلمات : ـ العري الاول : ـ مكاشفة المضمون بالشكل او محاصرة المضمون بالشكل :ـ العري الثاني : معانقة تفجيرية بين المضمون والشكل او اغتراب ثنائي تغييري بين المضمون والشكل ... والعري الثالث: تداخل اللحظة الداخلية في اللحظة الخارجية أو التحام اللحظة بمعطيات اللحظة ...

ـ وتتخطى احلام ـ بلغتها الشفافية كل القوالب الجافة المتخشبة التي لا تعبر الا عن مواقف اصحابها المتخشبة بدورها .. الذين ما انفكوا يعاكسون خط التاريخ والذين يثورون في المقاهي وتنتهي ثوراتهم ـ مع اطفاء آخر سيجارة ..

ان لغتها خشنة في نظر المغلفين ولكنها طاهرة وصريحة الى حد الوقاحة في نظر الملتزم الثوري/ص٢٢ .

ـ ان احلام ـ دائما تتحدى بالرغم من انها ـ امراة ـ /مستعمرة داخل مستعمرة .. او عبدة عبد ـ /لانها تؤمن ان قضية الحرية لا تتجزأ .. وان لا حرية للمراة بدون حرية الرجل ..

انها تؤمن اذا كان الرجل في وطنها ما يزال ـ عبدا ـ في المصنع والحقل والشارع فان المرأة عبدة هذا العبد.. وانها تلبس البنطلون او انها شاعرة او طبيبة لانها تعرف انها ملعونة في نظر البعض ـ ذلك البعض الذي ما يزال يسيطر ... لانها شاكرة .. وانها فأرة تجارب لانها امراة .. وانها كرسي لانها لا تنجب الا البنات .. ولكنها تلبس قميص ليلى خالد ..

الجزائر

تأريخ الشرق الادنى الاجتماعي والاقتصادي في القرون الوسطى

تأليف : أي آشتور

مراجعة : د. صفاء خلوصي

الكتاب الذي بين ايدينا من الكتب التي تمثل مرحلة تطور في الدراسات الاسلامية ، وموضوع بحثه من الموضوعات التي تحتاج الى صبر وجلد طويلين ، فقد بحث المؤلف في تطور الموانيء والمدن وتحول طرق التجارة والنمو السكاني وانتشار الامراض والاوبئة وقيام صناعة الورق واستعمال البوصلة والشروع بتداول العملة الورقية ، وظهور القوى الاجتماعية - والاقتصادية المفضية الى التمرد والثورة ، والمؤلف البروفسور آشتور مستشرق نمساوي ومؤرخ اقتصادي، وقد نشر حتى الان كتابين مهمين آخرين هما «تاريخ الاسعار والرواتب في الشرق الادنى في القرون الوسطى» باللغة الفرنسية وذلك سنة ١٩٦٩ ، وكتاب «المعادن الثمينة وتوازن المدفوعات في الشرق الادنى في أواخر القرون الوسطى» باللغة الانكليزية وذلك سنة ١٩٧٢ ، غير ان الذي نؤاخذه عليه هو تشديده على النظرية المتهافتة القائلة بان الفتوحات العربية ، رغم استمرار بعض طرق التجارة المهمة في ايامها قد حولت عالم البحر الابيض المتوسط من اعظم شبكة مواصلات تجارية معقدة الى فسحة هائلة مشاعة تصطرع فيها القوى المتعادية العنيفة ، مغزوة وغازية ، متحصنة في استحكاماتها تارة ومستأصلة من جذورها تارة اخرى .

هذا ما يقوله آشتور او بالاحرى ما يتبناه منقولا عن بيرين Pirenne وهو خلاف مايرويه التاريخ المنصف غير المتحيز ، فالحروب كانت قائمة في حوض البحر الابيض المتوسط منذ ايام اليونان والرومان وسائر شعوب التاريخ القديم ، وعندما ظهر العرب على هذا المسرح بالذات ادخلوا حضارة جديدة تدعمها قوى مادية وروحية فلم يكن موقفهم بدعا في التأريخ انما كان اكثر تساهلا وتسامحا ، مما ساعد على استمرار حضارتهم بعد انقراض النفوذ اليوناني والروماني وحضارتهما بأمد طويل ويتطرق الكتاب في فصوله الثمانية المتعة، رغم عدم موافقتنا على بعض اجزائها الى الدولة العربية ، غير اننا نستغرب من قول المؤلف أن الانجازات العسكرية العظيمة للعرب جاءت نتيجة استنزاف قوى الامبراطوريتين الفارسية والبيزنطية بعد حروب دامت خمسا وعشرين سنة ، عجبا كيف اذن لم تستطع الامبراطورية الرومانية في أوج عزها ان تتغلب على الامبراطورية الايرانية وكانت حروبها مع اليونان والاختلافات الداخلية قد استنزفت قواها فاضطر فيليب العربي) امبراطورها يومذاك الى عقد معاهدة صلح معها ، ثم لنفرض ان قوى الامبراطوريتين كانت قد خارت حقا فلم اذن هذه المعارك الطاحنة كالقادسية واليرموك التي دارت رحاها في العراق وأرض الشام ؟ ان العرب جوبهوا بمقاومة عنيفة من كلتا الامبراطوريتين ، فلابد ان عاملا اخر ساعد على الفتوحات المذهلة كالروح الاسلامية الجبارة والشجاعة النادرة والقيادة الحكيمة.

ويتطرق المؤلف كذلك الى الاحوال الزراعية في الامبراطورية الاسلامية والعصر الذهبي لها ، ثم يعرج

على انحلال الخلافة وظهور الاقطاع والفرسان الاقطاعين والبرجوازية ، ويعني بصورة خاصة بالعراق تحت حكم روءساء الاقطاع المغول والتركمان ، ويختم الكتاب بفصل عن الاقطاع المملوكي ، وقد زود الكتاب بخرائط تقلص المناطق الزراعية في العراق ووادي الرافدين الاعلى ، وعن

لامبراطورية العباسية في منتصف القرن التاسع للميلاد، واخرى للشرق الادنى في نهاية القرن العاشر ، ومناطق نفوذ المماليك ، وقد خصص خارطتين لصناعة المنسوجات ، خوزستان وفارس وثالثة لطرق الذهب من غربي السودان الى مصر ، غير ان الممتع الرائع في الكتاب يتجلى في الخطوط البيانية الممثلة لاسعار الحنطة والخبز في مصر والعراق في القرون الوسطى وفي القرن الخامس عشر ، وهناك جداول واحصائيات ممتازة عن المرتبات والاجور وقيمة العملة والتضخم المالي ، والذي لفت نظرنا بصورة خاصة هو استقصاءه للنمو السكاني في البلاد العربية في القرون الوسطى ، وهو بحث فريد من نوعه ولو ان مواده منثورة في بطون المظان العربية القديمة ، وقد اشار اليها العلامة ابن خلدون في مقدمته فأصبح بذلك اول من وضع اسس «علم الديموغرافيا» او الدراسات السكانية الحديثة ، ويعزو البروفسور آشتور النمو السكاني الهائل الذي لم يكن ما يضارعه في ارجاء اخرى من العالم يومذاك الى الرفاه الاقتصادي وموقف طبقات المجتمع المختلفة من الدين والمستوى الصحي للمجتمع الاسلامي ، فكثيرا ما كانت الاوبئة والطواعين تجتاح اوربا وتقف عند الحدود الاسلامية ، زد على ذلك ثقة المسلمين بمستقبلهم ومستقبل مجتمعهم، ويؤكد المؤلف ان الزيادة السكانية لم تكن نتيجة اباحة الاسلام لتعدد الزوجات اطلاقا ، وقد لاحظ الجاحظ نفسه في القرن الثالث للهجرة ان عدد اطفال الاسر القائمة على تعدد الزوجات اقل مما في الاسر المسيحية الإخذة بنظام الزوجة الواحدة (راجع لامانس «سوريا» ج١\ص١٢٠) وكان اكثر الزيادة السكانية في العراق ، وكان عدد العرب الذين استوطنوا في العراق بعد الفتح الاسلامي عظيما حقا ، وتضخم العدد اكثر بعد ان اصبحت بغداد قاعدة الامبراطورية العباسية اذ نزح اليها الكثيرون من العلماء وارباب الاعمال والتجارة وارتفع المستوى الصحي بشكل خاص ، فقلت الاوبئة التي اتسم بها العصر الاموي في العراق ، وحلت محلها ايام العباسيين حوادث الحريق والغرق ، التي كانت اقل حصدا للنفوس ، ومن الطريف ان نعلم ان نفوس بغداد أيام عز العباسيين كان ٨٤٠٫٠٠٠ نسمة ، ونفوس العراق بما في ذلك وادي الرافدين الاعلى ، كان عشرة ملايين وهو رقم لم يكن يحلم به أي قطر يومذاك ، فنفوس بغداد وحدها كانت عشرة اضعاف نفوس القسطنطينية في ذروة ازدهارها البيزنطي

ويعزو الكاتب تدهور الصناعات في الشرق الادنى الى ازدياد النفوذ العسكري ، واحتكار المصانع والمعامل من قبل بعض افراد الاسر المالكة المتنفذة التي تعاقبت على الحكم بعد تدهور الخلافة في بغداد ، ويحدد آشتور تاريخ ظهور العملة الورقية في العراق بسنة ١٢٩٤ للميلاد، ايام الاسرة الايلخانية وذلك لفراغ خزانة الدولة من المال، وقد جعلوها على نمط العملة الورقية الصينية ، غير ان التجربة باءت بالخيبة والفشل لان جماهير الناس رفضت التعامل بها ، فادى اخفاقها الى تأخر ظهور الطباعة بالقوالب التي كان قد ابتدعها الصينيون الذين كانوا قد استقدموا من الصين خصيصيا لهذا الغرض، فقد اقترنت الطباعة في اذهان الناس بالعملة الورقية تلك العملة المزيفة حسب اعتقادهم يومذاك .

ومجمل القول : ان الكتاب نقطة تحول في الدراسات التاريخية ذات المسحة الاقتصادية ــ الاجتماعية وعلينا ان ننحو مثل هذا المنحى الجاد لاماطة اللثام عن كثير من خفايا تاريخنا واسراره .

اكسفورد

تقارير و رسائل

احتفالات القطر بيوم المسرح العالمي

علي مزاحم عباس

اكتسبت احتفالات القطر بيوم المسرح العالمي سمة التقليد الثقافي العريق والتظاهرة الفنية الرفيعة .. فاخذت تمتد لتشمل مختلف ارجاء قطرنا ، وتحتفل بها الجماهير بحماس وحب ، وتحتفي الاجهزة الثقافية والاعلامية بالمناسبة احتفاءا لائقا ..

وفي يوم ٢٧ آذار من كل عام ترعى القيادة السياسية المناسبة عند بدئها وفي اختتامها . وفي هذا العام رعى الاستاذ طارق عزيز وزير الاعلام الاحتفال الرسمي الذي بدأ على قاعة المسرح القومي التي غصت بعدد كبير من الفنانين والمعنيين بالمسرح . والقى الاستاذ يوسف العاني كلمة المركز العراقي للمسرح ، وهذا نصها :

حين تضاء مصابيح المسرح يعنى هذا ان حياة قد دبت وحقيقة قد تجسدت وعيونا قد شخصت لتتامل وتفكر وتستمتع وتنتفع .

وعبر مئات السنين والاضواء تتقد منذ ان كانت شموعا وفوانيس لا يكشف لهبها الا الوجه القريب منها ، رغم كل ذلك الضعف في ذوءابة الضوء كان الانسان الفنان يتقد مشعا ليزرع الخير ويشتل الفرحة ويشير الى الحقيقة الازلية بشموخ واعتزاز .

وبعد هذه المئات من السنين يحتفل المسرحيون في العالم كل عام في عيدهم بيوم المسرح ٢٧ آذار ..

وفي قطرنا حيث الاعياد والافراح تتجدد كل يوم ... نجتمع هنا كل عام لنعلن الفرحة ، ونشير الى الايجاب والسلب في مسرحنا العراقي ذلكلان المسرحأصبح اليوموبلا ادنى شك وجهآ ثقافياهاما له دوره الهام والرئيسي في التوجيه والتوعية والبناء ... هذا ما يدعونا دائما الى ان يكون مسرحنا بمستوى التحولات الضخمة التي تجري في قطرنا وعلى مختلف الاصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وهي تحولات باتت اليوم اكبر من ان نشير اليها لنؤكد وجودها .

لابد للمسرح وللمسرحين ان ياخذوا دورهم الطليعي في المهمة الثورية التي تقع على عاتقنا جميعا مؤسسات وكتابا وفنانين ، كل منا يتحمل جزء من المسؤولية وهي مسؤولية شريفة وعزيزة تكرم من يؤديها بصدق وابداع وتفان فذ ...

مهمتنا اليوم باتت اكثر الحاحا من قبل فحين نستعرض جزء من الظواهر الجادة في حياتنا المسرحية ندرك اهمية هذه الدعوة ...

مسرحنا بداء يشيع بين الناس بنسبة عالية عما كان عليه من قبل ، انه كنسمات عذاب تانس لها الجماهير وتعمل من اجل ان تتنسمها في اى مكان تهب فيه ، فتشد الرحال اليه وتاتى من بعيد لتحجز اماكنها قبل ايام ... وتحار احيانا لاي مسرح نذهب ، فالمسارح المتوفرة في العاصمة قد امتلأت بالمشاهدين ولا مكان شاغرا لاحد فيها .

كنا نشكو احجام الجمهور عن مسرحنا ، واليوم نشكو بفرحة واعتزاز الاقبال الكبير الذي لم تعد قاعاتنا في كثير من المسرحيات تستوعبه خلال ايام قلائل ، فيجدد العرض واقبال الجماهير متواصل ، وتعاد المسرحية ثانية وثالثة والاقبال يتجدد بحماس اكثر ...

المسرح بات اكثر اهمية لكثير من الناس ممن لم يكونوا يفكرون فيه او يتحمسون له ... وهذه جزء من مؤشرات الضوء نحو مستقبلنا الزاهي .

الفرق المسرحية استمرت خلال موسم كامل في انتاجها . وربما زاد انتاجها على امكانات المكان الذي يستوعبه وتقف الفرقة القومية التي قدمت في الفترة ما بين ٢٧ آذار ٧٦ ، ٢٧ آذار ٧٧ ستة مسرحيات وخاضت لاول مرة تجربة (الريبورتوار) ومع الفرقة كانت تقدم عروض فرقة المسرح الفني الحديث ـ الخان ـ وفرقة مسرح اليوم ـ الحفارة ـ فكان امام الجمهور اكثر من عرض مسرحي واحد خلال فترة طويلة وتحقق للفرق كذلك نجاح بارز في اقتراب الجمهور منها بدرجات عالية ظل يتجدد ويتضاعف باستمرار قياسا الى ما حققته في المواسم الماضية وتجري فرقة المسرح الشعبي الاستعدادات لتقدم مسرحياتها على مسرحها الصغير ويجوب المسرح الريفي عددا من المحافظات ... ويتضاعف نشاط الاكاديمية ومعهد الفنون وقصور الثقافة والفنون والنشاط المدرسي ومسارح المحافظات ...

انها حركة مباركة خيرة ... تدعونا الى التفاؤل والاعتزاز ونحن نناشد المزيد من الكيف اولا والكم ثانيا وندعوا دائما ان يظل مسرحنا ـ كما اشرت ـ بمستوى قضايانا وطموحاتنا وانجازات ثورتنا ...

فما احلى وما ابهج الدعوة نحو الاحسن والانفع وما احلى وما ابهج ان نحتفل واما لنا الكبار تدفعنا الى البذل والعطاء ... فالتطور الحقيقي في تقديرنا هو ما يدفعنا الى مزيد من التطور ...

وكل عام وانتم بخير

ثم تلاه السيد علي جعفر العلاق مدير المسارح والفنون الشعبية ، ومما جاء في كلمته : « يقال لا مسرح دون جمهور وذي اهتمامات حضارية رفيعة . وقيل ان لا جمهور دون مسرح طليعي يشق طريقه بعناء خلاق ومشقات جسيمة حتى ينجح في خلق ذوق مسرحي مثقف ومرهف . ورغم أن هذين القولين صحيحان ، الا أن هناك طرفا لا يمكن صنع مسرح بدونه .. طرف بدون اسهامه الحي لا يمكن ان نهيء مسرحا للجمهور ، او جمهورا للمسرح انني اعني بذلك الطرف الحي السلطة المتفتحة المؤثرة . لقد كان لرعاية القيادة السياسية وفهمها المتحضر لدور المسرح اثر كبير في تعميق الجهد المسرحي المبذول وتطويره تطويرا نوعيا متميزا » ثم اورد بعض الارقام التي تؤشر لتطور واقع وامكانات الفرقة القومية للتمثيل التي قدمت ولاول مرة خلال الموسم ست مسرحيات شاهدها اكثر من اربعين الف متفرج .

ثم قرأ الفنان بدري حسون فريد رسالة يوم المسرح السادس عشر التي وزعها المركز الدولي على المراكز الوطنية في العالم .

ووجهها هذا العام الفنان الروماني الشهير رادو بليفان مدير المسرح الوطني في بوخارست منذ عام ١٩٦٩ ، والذي اختير عام ١٩٧٠ رئيسا للمركز العالمي للمسرح واعيد انتخابه رئيسا عام ١٩٧٣ . وهذا نص الرسالة :

من المعروف ان المسرح اعطى الشهادة الاولى على كرامة الانسان، وهذه الشهادة بكفاحها ضد العنف والقهر وبسعيها الى الادراك والتحذير لا يمكن لاحد ان يدعيها لنفسه .

ومن المعروف ان المسرح ، قبل سائر الفنون الاخرى ، ادرك شؤون الضمير وجهر وفهم من اين تنبع وما هي بواعثها ، ومن خلال احتجاجه ومعاناته اقر العقل وحقق التوازن في العالم .

ومن المعروف ان المسرح علم الانسان ان يواجه نفسه باخلاص وبتدقيق لا حدود له ، وان يجابه ذنبه ويتحمل مسؤوليته ، علمه ان يتفكر وان يسموا الى حيث يستطيع السمو بدلا من ان يذعن للقيود التي فرضت عليه . لقد علمه المساواة عن طريق العاطفة وعلمه كيف ان انسانا بمفرده هو كون برمته .

انني افكر بما سيقال بالصدى بالترقب المتوتر المخيف قبل رفع الستار وهو ترقب يريد للعرض في الواقع ان يبدأ انني افكر بكل تلك الحوادث اليومية بالهمسة او الظل او النظرة التي تبدو لنا طفيفة ولكنها على خشبة المسرح بعدا عامرا وتغدو مشحونة بدلالة درامية .



في سؤال واحد تتجمع الفطنة والحساسية والروح . واذ يطرح السؤال تدرك حقيقته وتسقط الحواجز التي تفصل بين متفرج وآخر وبين الجمهور وخشبة المسرح ويحل محل ذلك احساس بالتضامن ويمتد نسيج خفي ليوحد بين الناس والامم في ذلك السؤال نعرف ان ما يشدنا الى بعضنا من اخطار وطموحات مشتركة هو اقوى من الخلافات التي تفرقنا فالاجابة على مشكلات امة واحدة يمكن ان تكون اجابة على مشكلات العالم باسره وفي ذلك السؤال المفرد ندرك اننا ننتمي الى عالم يواجه مسؤولية التعاون وفي ذلك السؤال المفرد ندرك ان علينا ان لا نسمح لانفسنا بعد اليوم بان نسخر ونمتلك ونداس بالاقدام اننا نفهم ونشارك ونفعل اننا نحن انفسنا تماما اليوم كما كانت الحال منذ الف سنة خلت .

وانه لامتياز يتقاسمه المسرح مع لغات الفن الاخرى لغات الحدس القادرة على الافصاح وعلى ذكاء تلك الاستبصارات التي هي حاملة التقدم وبانية الجسور . انه امتياز يساعد الناس على ان يفتحوا قلوبهم لبعضهم ويشاطروهم الاحلام لعالم عادل افضل

ان المسؤولية لجسيمة فنحن بوصفنا عاملين في المسرح وبوصفنا بشرا انما نؤلف جزءا من الطليعة . وهذا ما يجعلنا ، ممثلين وجمهوراً ، ننتظر بتوتر وترقب ان يرتفع ذلك الستار وان يطرح ذلك السؤال .

ووزع خلال الاحتفال العدد الاول من نشرة « سينما ومسرح » التي اصدرها مركز الابحاث والدراسات في المؤسسة العامة للسينما والمسرح كنشرة شهرية ذات طابع اخباري . والنشرة انيقة في اخراجها ، يبدو انها ستكون نافذة جديدة وتجربة جديدة في الصحافة الفنية . مع ان العدد الاول لم يتضمن اية افتتاحية تدل على توجهها ، الا انها ستسد جزءاً من الفراغ الذي حصل بسبب غياب مجلة متخصصة في فني السينما والمسرح . ضم العدد في باب المسرح رسالة يوم المسرح العالمي لعام ١٩٧٧ واخبار الاحتفالات في بغداد وكربلاء وديالى ومادة ارشيفية عن ابرز العلامات في حياة الرائد الكبير الفنان حقي الشبلي ، ومتابعة لتجربة مسرح الدمى لفرقة مسرح كربلاء الفني في مسرحية « السبمبع » لسلمان عبد ، وقدمت الفرقة ايضا مسرحية درامية للاطفال هي « الصياد الحائر » لباسم الحمداني . اخراج المسرحيتين الفنان علاء العبيدي . واحتوت النشرة على احصائية تتناول مسرحيتين الفرقة القومية للتمثيل « الغزاة » و « مجاس التراث » عن عدد ايام العرض وعدد المتفرجين والايرادات والكلفة التخمينية وتاريخ بدء العرض وتاريخ انتهائه . كما ضم متابعة لاحدى ظواهر المسرح المصري وهي توجهه نحو النصوص الاجنبية هربا من معالجة الواقع عن طريق النص المحلي . كما تضمنت النشرة عرضا مكثفا لكتاب « المسرح في جنوب شرقي آسيا » وترجمة لمقالة تتحدث عن واقع المثلين في المجتمع الامريكي .. وكرست الصفحات الاربع الثانية من النشرة للحديث عن السينما واخبار الفرقة القومية للفنون الشعبية .

واستمرت الاحتفالات الى يوم ١٤ نيسان . ففتحت ابواب المسارح للجمهور لمشاهدة عروض الفرق مجانا . ففي اليوم الاول عرضت الفرقة القومية للتمثيل مسرحية « باب الفتوح » لمحمود دياب واخراج محسن العزاوي . وفي الرابع من نيسان قدمت فرقة المسرح الفني الحديث استعراضا مسرحيا مكرسا للاحتفال باليوبيل لفضي لتشكيل الفرقة . فقدمت بطريقة مبتكرة مشاهد من ١٣ مسرحية سبق ان عرضتها الفرقة خلال مسيرتها الحافلة بالعطاء .

وفي اليوم التالي شهدت الحركة المسرحية تجربة مثيرة بتقديم ملحمة كلكامش بشكل مسرحي دون أية اضافة او تغيير قدمتها اكاديمية الفنون الجميلة واخرجها بابداع الفنان سامي عبدالحميد . وفي ٩ نيسان اعادت فرقة مسرح اليوم عرض مسرحيتها الساخرة « روح البينورا » من اخراج جعفر علي ، كما قدمت فرقة المسرح الشعبي مسرحية « الصغير والكبير » من اعداد فراس عبدالحميد واخراج اديب القليه جي على مسرح الـ ٦٠ كرسيا والمسرحية تبين بطولة الانسان العامل البسيط الصغير جسما والكبير موقفا دفاعا عن المبدأ رغم شراسة الاعداء الطبقيين . وفي ١٢ نيسان قدمت فرقة المسرح الريفي مسرحية « الدولاب » لطه سالم واخراج صبيح غضبان على مسرح الثورة الجوال . والمسرحية سبق ان فازت بالجائزة الاولى في المسابقة التي نظمتها المؤسسة العامة للثقافة الفلاحية وقدمت في العديد من المحافظات ، والمسرحية تشير الى ان بقايا الاقطاع تحاول بشتى الاساليب الدنيئة احتواء اجراءات الثورة في القطاع الزرعي .. وعندما تفشل بالوصول الى غرضها بوسائل الاغراء تسفر عن حقدها وشراستها لكنها تبوء بالفشل الذريع . وفي يوم ١٣ نيسان قدم طلبة الصف الرابع بمعهد الفنون الجميلة ومن اخراج الفنان قاسم محمد مسرحية « راس المملوك جابر » لسعد الله ونوس .

وفي مساء الخميس الموافق ١٤ نيسان ، رعى الاستاذ طارق عزيز وزير الاعلام حفل الختام لاحتفالات القطر بيوم المسرح العالمي . ووزع الجوائز وشهادات التكريم على الفنانين الذين كرمهم المركز العراقي للمسرح خلال هذا العام كما جرت العادة . فقام بتكريم الجيل الثاني من كتاب الخمسينات وفق قواعد «البداية» و « الاستمرار » و « عمق التأثير » ومن هؤلاء الكتاب يوسف العاني ونور الدين فارس وجيان واسمه الحقيقي يحيى عبدالجبار بابان وسعدون العبيدي . كما كرم المركز فنان المكياج فوزي الجنابي وفنان الديكور سعدي السماك ومنفذ الديكور هاشم محمد علي . وكرم بشكل خاص الفنان الراحل فاروق فياض . وقرأ الفنان احمد فياض المفرجي نبذة قصيرة من حياة كل شخص .

واعلنت نتائج تحكيم الموسم كما يلي :

١ – مسرحية باب الفتوح لمحمود دياب واخراج محسن العزاوي وتقديم الفرقة القومية للتمثيل حصلت على جائزة افضل انتاج .
٢ – سليمة خضير كافضل ممثلة عن دورها في مسرحية « الاشجار تموت واقفة » لكاسونا واخراج بدري حسون فريد وتقديم الفرقة القومية للتمثيل .
٣ – ابراهيم جلال كافضل مخرج لمسرحية « مقامات ابي الورد » وتقديم الفرقة القومية للتمثيل .
٤ – مقامات ابي الورد لعادل كاظم كافضل نص مسرحي عراقي .
٥ – كريم عواد كافضل ممثل عن ادواره خلال الموسم ، سبق له ان شارك في مسرحيتي « كان يا ماكان » لقاسم محمد وتقديم الفرقة القومية ، و « باب الفتوح » .
٦ – كاظم حيدر كافضل مصمم ديكور عن مسرحية « الخان » ليوسف العاني واخراج سامي عبدالحميد وتقديم فرقة المسرح الفني الحديث .
٧ – صبيحة اسعد كافضل مصممة ازياء عن مجموعة تصاميمها لازياء عروض الفرقة القومية .

اما المسرحيات التي دخلت المسابقة فهي :

١ – الغزاة لعلي الشوك واخراج محسن العزاوي
٢ – شخوص واحداث من مجالس التراث تاليف واخراج قاسم محمد .
٣ – كان يا ماكان تاليف واخراج قاسم محمد .
٤ – علاء الدين والمصباح السحري لجيمس نورين واخراج سعدون العبيدي .
٥ – جيش الربيع تاليف سودراكا واخراج سليمه الجزائري .
٦ – باب الفتوح لمحمود دياب واخراج محسن العزاوي .
٧ – الاشجار تموت واقفة لكاسونا واخراج بدري حسون فريد
٨ – مقامات ابي الورد لعادل كاظم واخراج ابراهيم جلال .
جميع هذه المسرحيات قدمتها الفرقة القومية للتمثيل .
٩ – العالم على راحة اليد لاناتولي شايكيفيج واخراج جودا الاسدي
١٠ – اضبطوا الساعات لمحمود دياب واخراج المرحوم فاروق فياض
قدمت هذه المسرحيات فرقة المسرح الفني الحديث
١١ – الخان ليوسف العاني واخراج سامي عبدالحميد قدمت هذه المسرحيات فرقة المسرح الفني الحديث .
١٢ – يوم أسقطنا طائر الوهم لوليد اخلاصي واخراج باسل الاطرقجي
١٣ – الدب لتشيخوف واخراج جعفر السعدي
١٤ – مفجوع رغم انفه لتشيخوف واخراج اديب القليهجي قدمتها فرقة المسرح الشعبي .
١٥ – الحفارة لالكسي أرزبوزوف واخراج عبدالوهاب الدايني .
١٦ – روح البينورا تاليف أ . ي . لوتاتشارسكي واخراج جعفر علي قدمت المسرحيتين فرقة مسرح اليوم .
١٧ – الشياح اعداد فاضل خليل واسماعيل خليل وحميد حساني واخراج فاضل خليل وتقديم اكاديمية الفنون الجميلة .

وقام المركز بتكريم الفرق التي واصلت الانتاج خلال الموسم وهي القومية والحديث واليوم والشعبي .

على هامش الموسم المسرحي

ان الاحتفال بيوم المسرح العالمي ، وهو مناسبة سعيدة وعزيزة ، يتطلب – من وجهة نظري – اكثر من القاء كلمات وتكريم فنانين وتوزيع جوائز ، يتطلب اجراء مراجعة نقدية علنية من قبل المركز العراقي للمسرح لتشخيص الجوانب المضيئة التي برزت وكذلك الجوانب المعتمة خلال العام . ولتكن هذه المراجعة على شكل ندوة او محاضرة او بيان يرافق عملية اعلان النتائج على أن يؤكد على الاسباب والمبررات التي حدت باغلبية اعضاء لجنة التحكيم في اختياراتها .. ويفترض فيها انها تستند على منطق تحليلي نقدي وليس وفق مزاج او اتفاق خلف الابواب الموصدة . ان انتهاج هذا الاسلوب يمنح النتائج قوة وشرعية كما يقدم وثيقة دراسية هامة . وما ادعوا اليه ليس اكتشافا أو اختراعا شخصيا بل هو معروف في مسارح الدنيا وفي مثل هذه الحالات . واعتقد ان تطبيق هذا الاقتراح لا يمكن تحقيقه في ظل الصيغة الحالية في اختيار اعضاء لجنة التحكيم . فلابد من توفر الشروط التالية لتكون النتائج سليمة وموضوعية .

١ – وضع معايير محددة في اختيار أفضل جانب من جوانب العمل المسرحي .
٢ – ان تجتمع لجنة التحكيم وتناقش بشكل جماعي كل جانب وتصدر بالمسرح من الذين لا يرتبطون بالفرق او المؤسسات الاعضاء في المركز العراقي للمسرح
٣ – ان تجتمع لجنة التحكيم وتناقش شكل جماعي كل جانب وتصدر بيانا رسميا بذلك .
٤ – ان يجري تثبيت اسماء اللجنة بعد انتهاء الاحتفال وتنظم للاعضاء طريقة مشاهدة كل العروض المسرحية .

ان الملاحظات العديدة التي ثبتها بعض الفنانين والنقاد حول هذه القضية التي رافقها الكثير من اللغط والتساؤلات ، تتطلب المبادرة الجدية للخروج بافضل الصيغ العلمية . وان النتائج الاخيرة لهذا الموسم تثبت هذه الحقيقة . فقد ثبت وجود خلل ما في طريقة التحكيم بسبب غياب المقاييس الصحيحة في الاختيار . ففي

سبيل المثال ان اختيار افضل انتاج يعني ان الانتاج احتوى على درجة كبيرة من تكامل عناصره الفنية من اخراج واداء وتكنيك . فكيف يصح ان نقول ان مسرحية « باب الفتوح » قد حصلت على جائزة افضل انتاج في الوقت الذي منحت جائزة الاخراج لمسرحية « مقامات أبي الورد » وجائزة أفضل ممثلة لسليمة خضير عن دورها في مسرحية « الاشجار تموت واقفة » وافضل تصميم ديكور لمسرحية « كان يا ماكان » اقترح بهذا الخصوص اعطاء درجات مضيئة لكل عناصر المسرحية ، والمسرحية التي تحوز الاكثر هي يمكن اعتبارها فائزة ، ونفس المقياس يمكن اتباعه في الديكور والاخراج والملابس والنص .. الخ ..

واقترح ان توسع المجالات التي تمنح لها الجوائز لتشمل فقرة جديدة هي افضل ممثل وممثلة للادوار الثانوية . لئلا يحرم فنانون معروفون ادوا ادوارا ثانوية ابدعوا فيها ولا يغمط حق فنانين جدد بدأوا يفرضون انفسهم ويستأهلون التكريم والتثمين . فقد شهد العام الماضي اكثر من وجه فني كان له حضوره الواضح . فقد ابدعت الفنانة زينب بدور الام في مسرحية « الخان » فقدمت مشهدا مؤثرا ودراما تيكيا عن الام التي يصدمها سقوط زوجها الاخلاقي . قادت المشهد خطوات متصاعدة بايقاعات صوتية وانفعالية رائعة . كما استطاعت الفنانة عواطف نعيم تجسيد الشخصية الشعبية بائعة الباقلاء باصالتها وروحها البغدادية ، وذلك في مسرحية « الخان ». وكان قاسم الملاك في مسرحيتي « الغزاة » و « كان يا ما كان » طاقة كوميدية مميزة لها قوة جذب خاصة بدون افتعال او تهريج . كما اثبتت فاطمة الربيعي قدرتها على ان تخلق لها مكانا واضح الحدود في ظل ادوار الاخرين كما في مسرحية « كان يا ما كان » وتمكن فاضل جاسم في ادواره القصيرة في مسرحيات « الغزاة » « جيش الربيع » و « مقامات ابي الورد » ان يفجر ضحكات عالية ويرسم على الوجوه ابتسامات عريضة ممتعة . ومع ان غازي عبدالرزاق الذي ادى دور عبدالرحمن مقطوع الذراع في « باب الفتوح » لم ينطلق بكلمة واحدة فقد كانت حركته الصامتة للتعبير عن معنى مفهوم . وادت هناء محمد دور عانسة من نفس المسرحية بشاعرية رقيقة . ونقلت سهام سبتي لنا شخصية امرأة عانس مسيطرة .. كل هذه الطاقات القديرة تستحق ان يختار من بينها الافضل والابداع .. كما ان الموسم شهد طاقات شابة مبدعة متقاربة المستوى كالفنانين عبدالجبار كاظم وعزيز خيون وقائد النعماني اغنت العروض بادائها وقدراتها .. تميزت ادوارهم بالحرارة والحيوية والتدفق الشعوري والخيال واتقان الصنعة .. ولكن كل واحد منهم قدم شخصية مميزة ومتفردة لا يمكن اغفالهم بسبب الاضطراب الذي تعاني منه مقاييس التحكيم ان وجدت هناك مقاييس !

ومن العناصر الفنية التي لم يلتفت المركز الى ضرورة تكريمها: « الموسيقى التصويرية » فقد مضت مواسم عديدة اسهم فنانون موسيقيون معروفون في تاليف الموسيقى لعروضها كطارق حسون فريد وحسين قدوري وخالد أبراهيم وفريد الله ويردي . كانت جهودهم عملا ابداعيا لا يقل قيمته واصالة من غيره . كما ان هناك اسهامات طيبة في اختيار الموسيقى للفنان صبري الرماحي واخرين كانت مشاركتهم عاملا مهما في انجاح العروض .

من الظواهر الفريدة للموسم التي تستحق اشارة خاصة تعود الى طريقة الاخراج وذات الصلة بجمالية العرض المسرحي ، تلك هي توجه بعض مؤلفينا ومخرجينا الى اختصار المسافة النفسية بين الخشبة والقاعة . تحمل المذاق الشعبي ونكهته . ربما سيؤدي تراكمها الى تحول نوعي له اثره في مسيرة وشخصية مسرحنا . برزت هذه الظاهرة بشكل خاص في ثلاث مسرحيات هي « ... مجالس التراث » و « كان يا ما كان » لقاسم محمد و « مقامات ابي الورد » لعادل كاظم واخراج ابراهيم جلال .. قدمت هذه المسرحيات الفرقة القومية . في مسرحيتي « مجالس التراث » و « مقامات ابي الورد » اقام المؤلفان صلة قوية مع المتفرج وذلك بتقريب العمل من مزاجه ومخاطبته بلغة موروثنا الثقافي والحضاري . فنهلت المسرحيتان من تاريخنا العربي في العصر العباسي ، وطرحنا افكارا معاصرة عن الثورة والشعب والقهر الطبقي والاحتلال الاجنبي . فلجا الفنان قاسم الى وسيلتين ادبية وفنية لهما طابع احتفالي شعبي . فطعم العرض بمظاهر شعبية تحمل نفسا دراميا ، وذلك بتوظيف الملابس والايقاعات الموسيقية . عقد العباءات الرجالية السوداء بشكل خاص له دلالته وغطى بها جثة المجروح . واستعان بالدمامات كمؤثر نفسي وفني . بل ان تسميته لمشاهد المسرحية بالمجالس كجزء من هذا التوجه .

ولجأ عادل كاظم ايضا الى تسمية مشاهد مسرحيته ب « المقامات » . وحول تكنيك التمثيل داخل التمثيل الى تشخيص ولعب شعبي . والاضافة المبتكرة للفنان ابراهيم جلال مخرج المسرحية ، هي استفادته من الايقاعات الموسيقية المحلية كجسور تشد اجزاء العرض . فكانت « تحريرات » المقامات العراقية ادوات ربط ذكية بين المقامات بغض النظر عن ارتباكات التنفيذ . فكان كل « تحرير » او مدخل مذاق ونغمة خاصة تتراوح بين الحزن والالم والاحتجاج . كما استخدمها ايضا على لسان القرود الثلاثة . وعهد المخرج الى صياغة شخصيات لها طابع شعبي قريب من حس المتفرج وذلك عند تحريكه للممثل او في طريقة الاداء والالقاء .. التي جاءت لكل شخصية او مشهد ايقاع خاص مزج فيه المخرج بمهارة اللعب والتمثيل والحيل الذكية والجو المحلي منحت العرض متعة حسية .

وفي مسرحية « كان يا ما كان » استفاد قاسم من تراثنا الشعبي محولا الراوي الى قارىء او « قصخون » مضيفا للعرض ايقاعات محلية وموظفا تراثنا الغنائي الشعبي بطريقة مبتكرة .

ومن الظواهر الايجابية التي انبثقت خلال الموسم .. هذه الظاهرة هي : أزدياد عدد مشاهدي المسرح بشكل مثير للانتباه ، وجديد كليا على حياتنا الثقافية . فلم يسبق ان عرفت مسارح بغداد وبعض المحافظات هذا الزخم الكبير من المشاهدين . فقد يعود هذا الى الظروف الموضوعية التي يتنفس تحت فيئها مسرحنا . فالوضع الاجتماعي والسياسي الوطيد والاستقرار النفسي للجماهير وارتفاع مستوى الدخل من العوامل الهامة في دفع الجمهور لاستقبال هذا اللون من الفن . فشهد الموسم مسرحيات عديدة ومتنوعة الاسباب والمناهج ، بموضوعات اجتماعية ممتعة وسياسية هادفة استقت افكارها من تراثنا القومي والشعبي وطرحت القيم الجديدة البناءة عن الانسان والعمل والحب وبرزت العديد من الطاقات التمثيلية والفنية المتميزة لقد تنامت الحاجات الثقافية للجمهور وتبلور وعي يعني بدفع المواطن لان يخصص جزءا من وقته ودخله للذهاب الى المسرح كمظن ثقافي صحي . ولكن هذه الظاهرة يجب الا تنسينا ايضا الى ان نقول ان ازدياد الجمهور لايشكل الحجم المطلوب قياسا الى السكان . فما زال هناك بون كبير بين الواقع المتنامي وما يجب ان يكون ، يتطلب الاسراع لحل المشكلات الموروثة للحركة المسرحية كقلة عدد القاعات الصالحة ، وضعف امكانيات الفرق ، وغياب العديد من الفنانين عن الساحة .. كما يتطلب ذلك جعل المسرح حاضرا طيلة أيام الموسم يملأ أيام المواطن ووجدانه بالفن والمتعة والفكر . يمكننا ان نقول ان هذا العدد الكبير من المتفرجين رصيد طيب وضرورة لازمة لاية حركة مسرحية ولاي توجه نحو تثوير الثقافة . فالمطلوب ان يكون الاقبال على المسرح بعيدا عن التذبذب والعشوائية . ويتحول الى ملتقى ثقافي لكل المواطنين يقدم لها التجربة والمعرفة بما يخدم مناهج الثورة .

ليكن يوم المسرح في زمن التغيير والعطاء دافعا للمسرحيين لبذل المزيد من الجهد لتطوير هذا الجمهور بما يحقق طموحاتهم لتقدمه وتطوره .. اذ يبقى الجمهور دائما هو المنبع والمصب .

فنون تشكيلية

ملاحظات على معرض الحزب الرابع

اقيمت معارض كثيرة خلال شهر آذار المنصرم ونيسان أيضا ابرز ما فيها « معرض الحزب الرابع » الذي أقيم على قاعة المعرض الوطني للفن الحديث بمناسبة الذكرى الثلاثين لتأسيس حزب الثورة العربية، حزب البعث العربي الأشتراكي وأفتتحه القائد المؤسس الاستاذ ميشيل عفلق مساء الثامن من نيسان .

كذلك أقام الفنان فرج عبو معرضه الشخصي السادس على قاعة (العلوية) وقدم الفنان شاكر حسن آل سعيد معرضه التسجيلي الوثائقي منذ الخمسينات ولغاية آخر تجربة له في الفن الجداري وقدم المشتركون في بينالة فينسيا لعام (١٩٧٦) أعمالهم بشكل متميز وموحد ناهيك عن المعارض الأخرى التي أقيمت بمناسبة السابع من نيسان لهذا العام سواء أكانت معارض للملصقات الجدارية أو معارض للنحت والرسم والسيراميك أو الكرافيك أو معارض لرسوم الأطفال كما انجزته (مجلتي و المزمار) أو معرض الكاريكتور العراقي أو معرض راكان دبدوب ومعرض الصور الفوتوغرافية الذي اقيم على قاعة اتحاد الأدباء العراقيين الذي ضم أيضا معرض الفنانه « رملة » ونظرا لكثرة هذه المعارض وتنوع اتجاهاتها ومشاربها لابد من اختيار ابرزها وأهمها ومن تلك المعارض :

معرض الحزب الرابع :

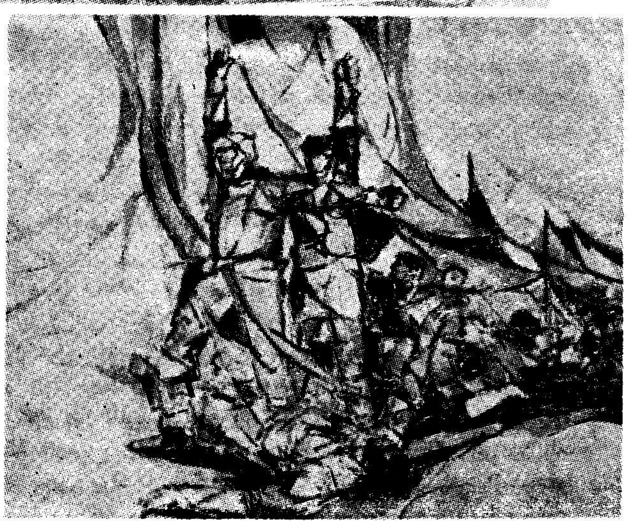
اشترك اثنان وخمسون رساما وواحد وعشرون نحاتا وخزافا في المعرض الرابع الذي افتتحه القائد المؤسس الاستاذ ميشيل عفلق مساء الجمعة الثامن من نيسان بمناسبة الاحتفال بالذكرى الثلاثين لتأسيس حزب الثورة العربية ، حزب البعث العربي الاشتراكي .

كانت البداية لفكرة هذا المعرض قد تبلورت على أساس من تجميع الوحدات العضوية للأعمال الفنية التي عبرت عن منجزات ثورة السابع عشر من تموز (١٩٦٨) القومية الاشتراكية وعكست المواقف الواضحة للفنانين وتصوراتهم واستشراتهم للمستقبل خلال ما كان قائما بالفعل على الساحة النضالية في القطر العراقي أي انها تسعى الى تعميق الثقافة الثورية في الفن كشرط للحركة الثورية ، لأن الفكر قوة تاريخية وثورية مجرد أن يستوعب الفنان أبعادها ويؤمن بها بعمق ، يتولد عنها نضال يومي يساهم في علاقة الفن بالحركة الثورية العربية ، لكي يكون هناك توازن وتكامل أو تطابق على أقل تقدير بين النظرة الى مرحلة النهضة التي نعيشها باتجاه المستقبل وبين وسائل التطبيق ومن بينها الفن . كان الهدف من معارض الحزب « اقتران الموضوعي بالذاتي في شكل وحدة عضوية »

وكثير من الفنانين في القطر العراقي حاولوا البحث في ذلك الاتجاه .. وكان الهدف أيضا ـ عدا الارتباط بمجمل نضال الثورة والحزب ـ مكرسا للمساهمة البناءة في تغيير وظيفة الفن الاجتماعية كما يسعى ذلك الاتجاه « الى اشراك أكبر عدد من الفنانين الى جانب الثورة اشراقا فعالا في العملية الثورية التي يقودها الحزب في هذا الميدان والعمل على استقطاب الكفاءات العربية في هذه المجالات »

الى أي مدى حققت التجربة هذه أهدافها خلال المعارض المنجزة وخاصة معرض الحزب الرابع ؟ هناك اعمال متميزة في النوع ، على قلتها حققت تواصلا بالفكرة المطروحة الداعية الى « بناء ثقافة عربية ثورية وفن ملتزم » وتتوضح بشكل من الأشكال التقريبية ، علامات الالتقاء بين الممارسة القادرة على استيعاب ذلك الشعار وبين العملية الابداعية في حرية الشكل الفني والأسلوب ، ومتى ما تحققت هذه العلاقة الجمالية والفكرية (الايدلوجية سياسيا) ، حققت الأعمال تعرفها بالقضية المطروحة . وقد نفهم من محور هذه التجربة انها تبشر بالمستقبل الذي يصنع النهضة الحقيقية ، ولكن بعض المساهمين الذين يعتقدون انهم حققوا تواصلهم مع الواقع العربي وصراعاته ، امتلكوا شروطه الحضارية في التغيير ولأنهم لم يضحوا بالحسبان عامل «التصميم»





الحقيقي لم يحصل التواصل من الداخل وليس من الخارج لكي تاتي تجربته صادقة لا يشعر بها تردد واضح . لذلك ينبغي التاكيد على اتجاهات متميزة واضحة وفق برنامج ثوري تنتفي فيه احتمالات واجتهادات متناثرة متناقضة تحمل معها نواة تداعيها من الداخل .

اما لوحة « فائق حسن » ولادة البعث « سيرة تاريخية لمراحل

النضال » فقد جاءت واقعية الاتجاه ، تأثيرية اللون تركيبية البناء صور فيها الرئيس القائد أحمد حسن البكر والاستاذ صدام حسين يحييان الجماهير .. وفي جانب أخر صورة تظاهرة طلابية وشعارات ضمن حركة البناء العام .. وفي زاوية اللوحة رسم فتاة كردية بالألوان الزاهية وعلى ملامحها فرح كبير يجاورها عامل على آلته وجندي يمتشق سلاحه، في حين أخذت الزاوية اليمنى من اللوحة توضح حركة العامل في الانتاج وكان اللون العام للوحة يميل الى البنفسجي المزرق . وفي أعلى الصورة يدان متقدمتان للعطاء تمتلان بنار الأزل في وجود النفط كقوة انتاجية مهمة في الحياة الاقتصادية ..

ولكن مع ذلك هناك اعمال جيدة أبرزها لوحات علاء حسين بشير ومحمد راضي ومحمد مهر الدين ووليد شيت ومحمد صبري وصورتان صغيرتان لعادل كامل ولوحة شمس الدين فارس وعبد الصاحب الركابي وخالد النائب ورسوم ليزا الترك بالحبر والمائية وراكان دبدوب .

فبالنسبة الى لوحتي « علاء حسين بشير » ـ (حاملة الراية ـ ومذكرات) تحيلني الى اتجاهه السابق في التعبير عن ازمته بالذات في معالجة المواضيع التي يطرحها اذ هو حساس تتجدد في ذاكراته وذهنه القضية الشائكة للانسان في نضاله وعذابه وشهادته .. وموته خلال المرحلة التي تمر بها امتنا العربية وكذلك لوحتا محمد راضي عبد الله (شهيد تل الزعتر ١ ، ٢) فيهما تقنيته المعروفة والمتطابقة مع تأثيرات (علاء) بالاجواء الرمزية (الحادة) التي تقترب الى السيريالية منها الى التعبيرية .

اما لوحة (محمد مهر الدين) ـ شكل جديد للحضارة ـ فهي استمرار أوشك أن يفرغ من محتواه التقني لهذا فالموضوع هنا هو الذي أحالنا الى الأسلوب وليس العكس ومع انه حاول الافلات من التقليدية البولونية في التقنية الا انه سقط مرة اخرى في بعد جديد منها اذ اتكأ على عمل مشهور لفنان بولوني رسم نفس الشخص في ملصق جداري ١٩٧٦ ولم يعمق أجزاءها ببعضها البعض لتكتمل عوامل نضوجها الفني .. ومع هذا فهي لوحة متميزة بسبب قلة الأعمال الجيدة المتفردة ذات الخصوصية .. في حين نجد لوحة « محمد صبري » (مؤلفات تل الزعتر) قد نجحت في تحقيق ذلك التصور وان اعتمدت هي الأخرى على مفردات (محمد مهر الدين) التقنية ..

ان الامكانات المتحققة ، والكامنة في تطلعات الفنانين المساهمين في المعرض اكبر مما هي عليه الآن وذلك سيعود الى حقيقة كل واحد منهم ضمن وجود امته ، وعبر الوعي بالنضال اليومي الجدي ، ولكي لا تبقى هذه المحاولات في تعبيرها المباشر متعجلة الطرح والصياغة ينبغي تعمق الصلة بحركة النضال اليومي الدؤوب وبالامكان طرح الأمثلة التالية :

١ ـ ماهو طريق الانبعاث الحقيقي لوحدة العمل بين الفنانين من أجل التوصل الى فهم الهدف القومي والانساني لأعمالهم الفنية المطروحة .
٢ ـ ماهي حدود وأبعاد ووسائل النضال اليومي لذلك ؟
٣ ـ ما هوية هذا النضال ؟ ولمن هذا النضال .
٤ ـ ما هي سمات المفردات التشكيلية التي حققت أبعاد التوازن في النضال الثوري ! .
٥ ـ المضمون والشكل والمادة والأداة هل هي وسائل جيدة تكفل تحقيق ثقافة ثورية عربية وفن ملتزم ؟

لابد من مراجعة صادقة .. ومتابعة ونقد ذاتي بناء لكي تشهد ملامح الفنون التشكيلية خطوات عربية تركز قدراتها على بناء المشروع العظيم للفن القومي ، تضاف فيما بعد الى مصب الفنون الانسانية ..

معرض شاكر حسن آل سعيد

وقدم الفنان شاكر حسن آل سعيد معرضا وثائقيا عن تجربته الفنية في الرسم منذ عام ١٩٥٠ ـ ١٩٧٦ ، ويدخل هذا المعرض ضمن التسجيلة التاريخية ، ويكتسب أهمية خاصة بالنسبة للحركة التشكيلية والنقد الفني كما يكتسب صفة خاصة ازاء المراحل التي



قطعها الفنان وما تنطوي عليه من اتجاهات وأساليب ومحاولات يحمل بعضها تقليدا للاتجاهات السائدة في فترة الخمسينات كأثر بيكاسو وبراك وماتيس وسيزان والاتجاه ما بعد الانطباعية .. ثم التكعيبية فالرمزية والتعبيرية ثم السريالية والتجريدية .

والحديث عن أعمال شاكر حسن ، جزء من الحديث عن النهضة الثقافية التي ارتبطت ببواكر العقد الخامس من هذا القرن في القطر العراقي وكذلك يرتبط الحديث بتأسيس الجماعات الفنية كجماعة الرواد (١٩٥٠) وجماعة بغداد للفن الحديث (١٩٥١) وقبلهما جمعية أصدقاء الفن (١٩٤١) وجماعة الانطباعيين عام ١٩٥٣ وتشكيل جمعية الفنانين العراقيين بمبادرة من الدكتور خالد الجادر عام ١٩٥٦ .. هذه الأمور المرتبطة بوعي الفنانين والمثقفين جاءت ، نتيجة لتمخض فترة الحرب العالمية الثانية عن اتجاهات وكشوفات فردية وجماعية كشوفات فنية ، تقنية ، ليس في الرسم والنحت والموسيقى والمسرح وحسب بل في الشعر والقصة والرواية وكانت ذات مساس جوهري بالوضع الانساني المعقد بسبب الحروب والضغوط الاقتصادية والاجتماعية . وقد أصبحت تلك الخلفية كذلك جزءا من قيم الفن الحديث ووثيقة من وثائق عصر الأزمة الرأسمالية ..

كان شاكر حسن آل سعيد ، واحدا من أولئك الذين شاركوا في بحوثهم وتطلعاتهم في السعي والتقصي عن الهوية القومية . لهذا جاء طرح البيان الأول لجماعة بغداد للفن الحديث غنيا بالعلاقات التي تطالب بضرورة الربط بين التراث العظيم لحضارة العرب وبين طبيعة العصر وثقافته .. لقد كان التراث بالنسبة له ، الأساس الذي يستند عليه الابداع . وقد حدث أول تماس بينه وبين التراث ، حينما اكتشف فجأة ان بعض الفنانين في اوربا : بول كلي . ماتيس هارتونك،

فولس . قد رسموا لوحاتهم بتاثيرات الحروف العربية وجمالياتها على سطح اللوحة .. وقد كان رد الفعل : ان هذه الحروف التي استلهمها فنان اوربي ، واعادها على هيئة جديدة ، هي تماما مصدر من مصادر الثروة التي تزخر بها بيئتنا وواقعنا : مواد خام أعادوا صياغتها - كصناعة - من جديد . فالحرف العربي هو حرفنا قبل ان يكون حرف الفنان الأوربي .. هكذا بدأ باستلهام الحرف الحضاري وربطه بالحرف السومري والبابلي والاشوري والاسلامي ثم ربطه بمفردات الفلكلور المحلي .. مما دفعه الى دراسة الاساطير الشعبية : الف ليلة وليلة . ثم انتهى الى استلهام الألوان التقنية التراثية من خلال زخارف السجاد في العراق وخاصة « سجاد السماوة » وقلعة سكر : مواطن طفولته .. وحاول ان يرسم مواضيع الطيور والنباتات التي كانت ترسم على محامل الاثاث « والفرش » باسلوب شعبي (فطري) كذلك .

اما من حيث التعبير عن روح المعاصرة ، والحضارة فاعتقد ان التعبير عن حضارتنا العربية قد تم عنده بالوقوف على القيم الجمالية للفن العربي : يعني بدلا من استلهام العيون الواسعة والسحنات السومرية ، حاول استلهام موضوع التكرار وانسيابية الخط التي يعتقد انها في صلب الفكر الحضاري العربي . في حين لجأ الى التجريد كاسلوب حضاري ، على انه في الواقع يعبر عن موقفه الانساني .. فالتجريد لم يكن غريبا عن العرب وعن (وادي الرافدين) منذ عصور ما قبل السلالات حتى الزخرفة العربية الاسلامية . وهكذا الى ان يصل الى مادعاه بالفن التلقائي على واجهات الجدران القديمة ووجه الأسفلت .. ولدي حدس خاص بانه سيربط بين تجربته في الخمسينات (خاصة الموتيفات الشعبية) بمرحلته الحالية ليوجد حوارا جديدا بينهما هو افضل اتجاه على معراج تجربته الفنية .

معرض راكان دبدوب

لكي ينمو الشكل الفني لخدمة اغراض الاسلوب ووضوحه لابد من الوقوف على الارتكازات أو المقومات التي تصعد من المضمون أيضا ولابد من معرفة المفردات التي تشكل الأجزاء المهمة في عملية الخلق والابداع في الأثر الفني كاللون ، الانشاء العام للوحة ، التقنية ، المادة وما بين الوسائل التقنية ، وبين المضمون علاقات عضوية متلازمة كاعضاء الجسد الواحد في التجربة الفنية ..

مواضيع الفنان [راكان دبدوب] تدور حول قضية الانسان كوجود - فسيولوجي - وروحي ، وكفكر ، وكتاريخ .
الانسان كقيمة والأشياء كظواهر ، ومابين القيمة والظاهرة ينهض الوعي لديه خلال [الرمز] رمزه الى تفكيك وحدات الانسان الفكرية والفسيولوجيةواعادة بنائها كروح جديدة فيسيمياء الظواهر والادراكات الحسية عاكسا بذلكنشاطا حيويا للخيالمطبوعا برؤية شعرية اشتملت على رهافة داخلية وسيلتها (اللون) المضيء - المظلل - المتدرج السحنات داخل الأشكال الهندسية ذات الحس النحتي المتبع وتحقيق النحت الناتىء وتصبح هذه الاجزاء الاجسام - الكتل المجزأة الناتئة - الانداء المقعرة المتجهة الى الداخل - الاثلاء المتقطعة . تصبح هذه الاجزاء جميعها عناصر ومكونات اللوحة عموما . ليخرج لنا بمقامات لونية نتجت عن التدريج السطحي لحجمية الكتل المرسومة من النظام التركيبي للوحات (راكان دبدوب) ولدت (الحركة) البطيئة جدا للاشكال .. بل تكاد تمثل كتلا من حجوم ملونة تجمدت فيها الحركة عند لحظة (اللبث) أو الامهال الذي عاشه « أهل الكهف » .

فالمشاهد يرى (مفرداته) : حجمية الشكل المرسومبتجسيد متصلب مضافا اليها هندسيتها وكثافتها اللونية (وبقعيتها - تاشيزم) + بناء الاشكال والكتل والمساحات وحركتها + التقنية (الملمس الحاد) باستعمال مادة الزيت الكثيفة مع طلاء سطح اللوحة ثم ضغطها بآلة سكين عريضة « مالج » أو « رولة » عريضة . لتساهم في فرش تلك الكثافة اللونية على السطح ولكي تتداخل الالوان (بهارمونية) بانسجام في جزيئات الألوان ذواتها ، وتتوزع سحنات لونية صغيرة متداخلة تعكس الحس المرهف للادراك الرقيق الذي يحيطه الخيال ومقدرته على التصور .

قبل هذا كنت قد كتبت عنه انه يعيش تجربة خصبة ما يكمن فيها من طاقات أكبر مما هو عليه الآن حتى لكاني ساراه (من أبرز) التقنيين في العراق وانه سيشكل علامة متقدمة في الحركة التشكيلية وسيكون كذلك اذا ما راى قناعته اكتملت بذلك ووجد في الرسم ذلك لانه يمتلك في تجربته عنصر الصدق والمثابرة والنضال اليومي الدؤوب في الانتاج

كان راكان دبدوب نحاتا اكثر منه رساما .. ولكن انتاجه في الرسم اكثر بكثير من انتاجية في النحت حتى ليبدو انه رسام اكثر منه نحاتا وسيكون كذلك اذا ما رأى قناعته اكتملت بذلك ووجد في الرسم وسيلته الأكثر جدوى وعطاء والأصدق في التعبير عن موقفه وتصوراته واهدافه المركزية وارتباطاته بوطنه وامته ومساهمته في نضالها من اجل تحقيق اهدافها هي أيضا ، لانه غير منفصل عنها بالضرورة بل هو صوت عربي ارتكز الى مقومات قومية انسانية لابد أن يستشرف لنهضة امته آفاقا لمستقبل كجزء من النضال الوحدوي لأبناء الامة الواحدة . تظهر ملاحظة الصراع المحترم في داخله كصراعه بين النحت والرسم .. هناك قوتان تتجاذبانه : قوة النحت وقوة الرسم تتقاسمانه بقسوة توضحها لا لوحاته وحسب ، بل معارضه التي بلغت اثني عشر معرضا .. وكلها تؤكد ذلك الصراع : أثر النحت في لوحاته من حيث (البناء) النصبي المتعالي ومن حيث الايحاء بالصلابة والكتلة أو بالحجمية بتعبير أدق .. ومع هذا فمعرضة حالة جديدة أخرى تضاف الى خصائص فترات ازدهاره السابقة في الفن .

شوكت الربيعي

رسائل ثقافية

رسالة الجزائر

من الصافي السعيد

بنـــي هنــدل
ومحاولة كتابة التأريخ بالكاميرا

«بني هندل» أو ـ المستأصلون ـ شريط سينمائي جزائري طويل وجديد من اخراج الشاب الامين مرباح ...

والامين مرباح ليس جديدا على الاخراج السينمائي .. سبق ان اخرج عدة افلام قصيرة وطويلة نذكر منها : ماء الجميع ـ مسكـــن وموطن ـ ضحايا ـ المنتصر ـ المهمة ـ الغاصبون ـ (تسجيلي) واخيرا ـ بني هندل ـ /شريط روائي ./

هذا الشريط الذي حاول ان يكتب التاريخ سينمائيا وبطريقة فنية موضوعية ومحايدة .. تعود حوادث قصته الى سنة ١٨٨٠ .. أي بعد نصف قرن من الاستعمار الفرنسي للجزائر .. وكما جاء في النشرة التي وزعت في العرض الخاص والاول لهذا الشريط .. « انه حكاية الفلاحين الجزائريين الذين جردوا من اراضيهم واضطروا الى الهجرة نحو المدن من اجل كسب العيش .. ان هذا الشريط يبين كيف استعمل الاستعمار الفرنسي الحيل القانونية لتجريد الفلاحين الجزائرين من أراضيهم واخرج بعضهم من أراضيهم تحت الضغط واستعمال القوة .. وأثقل البعض الاخر بالضرائب والمغارم الباهظة حتى اضطرهم الى بيع أراضيهم للمعمرين بحيث لم يبق لهم من بعد سوى اللجوء الى العمل بايديهم لكسب معيشتهم ..

اما الفلاحون الذين أبدوا نوعا من المعارضة فسرعان ما ألقي عليهم القبض وارغموا على العمل الشاق لفائدة الاستعمار ..»

قدم المخرج شريطه قائلا ما معناه : «ان بني هندل هو محاولة تقييم لمرحلة تاريخية معينة للاستعمار الفرنسي بعد سقوط نابليون الثالث وبداية تطبيق سياسة الجمهورية الفرنسية الثالثة التي كان لها العديد من المشاكل مع فلاحين مقاطعتي ـ الالزاس ـ و ـ اللورين ـ وكان الهدف من سياستها استيطان اولئك الفلاحين في الجزائر .. ان الاستعمار هو اغتصاب الارض الجزائرية لاستثمارها واستثمـــار اصحابها كيد عاملة رخيصة ...»

وتبدأ أحداث الشريط .. واول ملاحظة نسوقها حول البناء الدرامي للقصة هي ان الشريط يمكن لنا ان نقسمه الى قسمين حتى نتبين منهجية تحليلية لتلك المرحلة التاريخية ـ القسم الاول ـ يبدأ عند احتضار الشيخ ـ وهو رمز بداية انهيار مرحلة قديمة ـ القسم الثاني ـ يبدأ عند موت الشيخ والطفل معا .. وهو رمز انهيار تلك المرحلة القديمة

والتي هي بالنسبة لعقلية الفلاح المحافظ ـ عزيزة عليه وغير عزيزة في نفس الوقت .. هي بين بين ...

تمتلىء الشاشة بصورة ذلك الشيخ المحتضر .. وهو يقول بصعوبة وتحسر «أنا رحت والعمر راح .. والدنيا راحت ...» هذا الشيخ يعيش على الزراعة .. وعلى علاقته الحميمة بالارض والمواشي ... ليست الا رمزا للمجتمع الجزائري عند بداية الاستعمار وقبله والذي يعيش على الزراعة .. وعلى علاقته الحميمة بالارض والمواشي ...

ثم تنتقل الكاميرا الى مشهد ثان مباشرة حيث نرى ـ القايد ـ خادم الاستعمار ـ وهو على جواده يصيح مهددا القبيلة ومبلغا قرار السلطة العسكرية في قضية افتعلها الاستعمار حتى يرغم القبيلة على مغادرة الارض ... يقول القايد «لازم تخلصوا بروســي .. الغابــة تحرقت ...» ويرد عليه أهل القبيلة .. «الدراهم ما كانش ...»

ثم يعود ثانية لتبليغهم القرار الثاني .. وهو عدم دخول الرعاة والمواشي الى الارض فالارض .. ارض الداي .. ثم يعود ثالثة بالقرار الثالث وهو عدم حرث الارض.... ولكن اهل القرية يتصدون لذلك.. ويصبح ـ عيسى ـ رئيس بني هندل ـ «الارض ارض اجدادي ..وهذي الارض أرضي .. ولن اخرج منها .. نحرثها كما حرثها ابي وجدي ..»

وتمضي الاحداث .. وتمضي الكاميرا في تنقلاتها المتوازية متوزعة بين بني هندل ـ في الحقل .. في الدوار .. في حياتهم المعيشية .. في علاقتهم مع الارض .. مع السماء .. ومع الاشياء ...

وبين المستعمرين .. في البحث عن اراض للشراء .. واصدارهم للقوانين والقرارات التعسـفية .. وتنصيبـهم للمعمـرين الجـدد .. واساليبهم الديموغاجية ...

ـ يخطب الحاكم العسكري في أهل القرية «اننا سنبني لكم مدينة جديدة وعصرية وقد جاء المستعمرون .. وبدأوا العمل ...» وراء الحاكم أثناء خطبته جمع من الاعلام المزركشة .. وهي اشارة الى الاكاذيب والبرامج الزائفة .. وكدليل أخر على عكس ما يقول تقدم لنا الكاميرا مباشرة بعد خطبته جمعا من العمال الجزائريين وهم يكسرون الحجارة في جو تعسفي وفي أوضاع رديئة .. وعندما يهرب اثنان من العمال من هذا الاستغلال الفاجع يطلق عليهما الحارس النار مرة وثانية الى ان يصيب أحدهما في الدراع ..ولكنهما يواصلان الهرب ...

وتعود الكاميرا الى قبيلة بني هنـــدل ـ يمـوت الشيخ الـذي يحتضر ...فتقول امرأة من القبيلة هي زوجة ـ عيسى ـ العروق ما زالت صحاح .. ماكلاهش الدود ..» وهذه المرأة يقدمها المخرج كعضو في مجتمع زراعي تعمل وتكدح كبقية أفراد القبيلة .. وكرمز للرؤية الواضحة وللقلب الواسع والصدر الرحب .. فالكاميرا دائما تركز على قسمات وجهها تركيزا تبدو من خلاله المرأة في حالة صفاء ونبوءة ونقاوة ...

ومع موت الشيخ يموت طفل اخر .. معنى هذا .. ان الموت كرمز لنهاية مرحلة تاريخية حزين وغير حزين في نفس الوقت .. هنا يدخل المخرج في تحليل عقلية الفلاح المحافظة دوما والمحبة للاستقرار .. انه دائما يتمسك بالارض كتعبير عن حبه للملكية الخاصة وعن قداسة الارض عنده حتى وان كانت بورا ....

ـ والمخرج مع كاتب السيناريو حاولا الى الكفاية ان يتمسكا بموضوعية كتابة التاريخ سينمائيا .. فلم يغفل الشـريط عـن دور الاقطاعيين المحليين/ملاك الاراضي ../ فتنقلنا الكاميرا الى مشهد يبرز فيه التناقض .. وهو تناقض ثانوي بين صاحب الارض المالك وبين المزارع ... هنا تبرز خيانة هذا المالك الذي تراجع في موقفه حتى

يخدم قوة الاستعمار .. ويحافظ على مصالحه .. وتقع المشاجرة او المواجهة بين صاحب الارض والمزارع ..ـ انت خائن ابن خائن .. ـ ويشبعه لكما حتى يسقطه أرضا ويذهب المزارع الى السجن ...

وتمضي الاحداث .. فيتوصل المعمر الى شراء ستين هكتارا من بني هندل عن طريق ـ القايد ـ القواد .. ويبدأ بنو هندل في فقدان أراضيهم عن طريق القرار التعسفي والبيع الرمزي وكل الحيل .. وتتكاثف الاحداث المأساوية .. فهذي الاغنية المأساوية ـ ياماشي للبلاد ... ـ تنطلق ... وهذا صوت امرأة ـ دون ان نرى وجهها ـ هي امرأة عيس ـ وهي المرأة الرمز ـ الارض ـ الشعب .. تضع السؤال المصيري ...

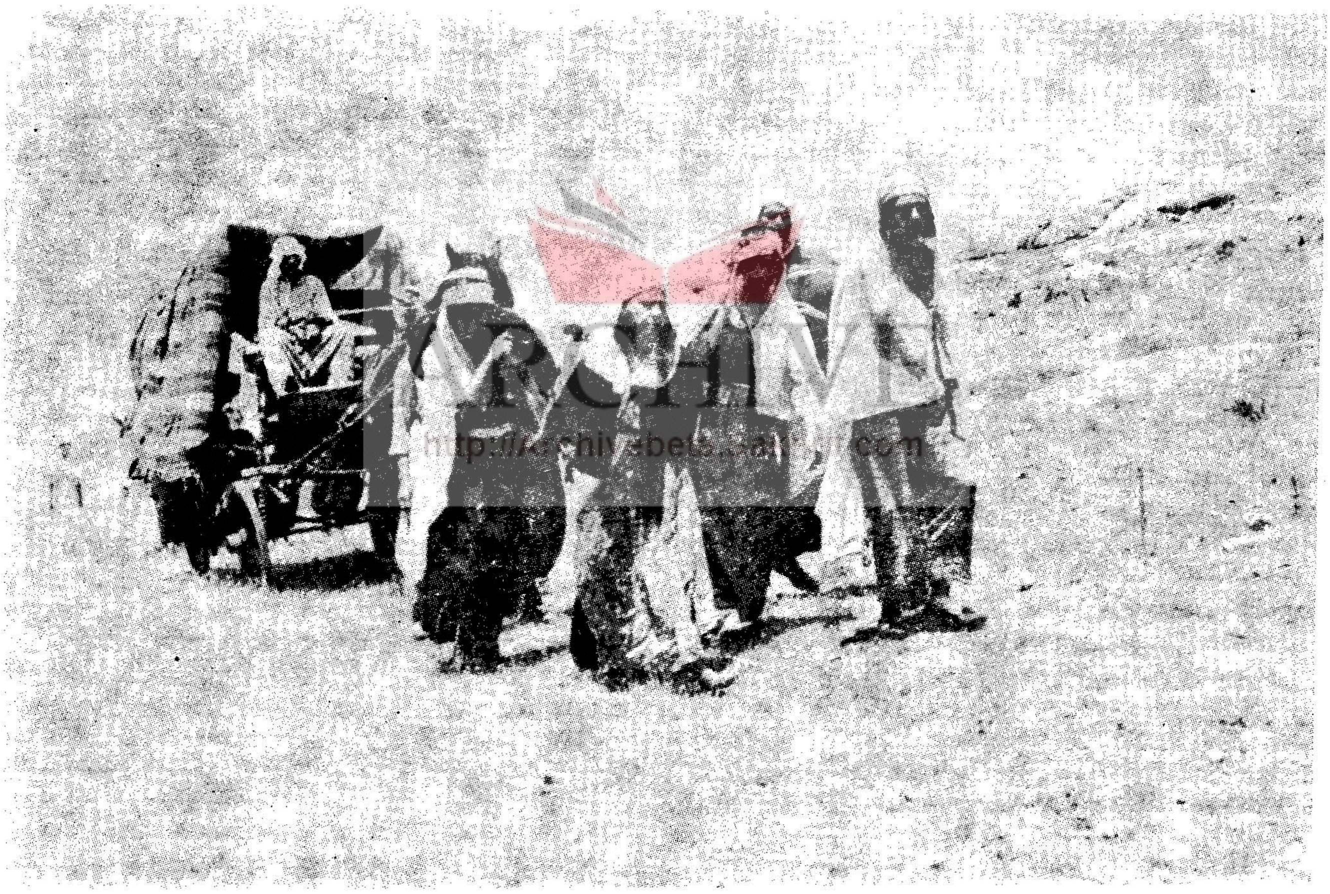
ـ ترى هذي قدرة ربي ... واللا نحن ما قمناش بالواجب ..ـ ولاينسى المخرج ان يبرز ذلك الاختلاف الذي حدث بين المعمرين الفرنسيين/اصحاب الارض من جهة .....ورجال الصناعة من جهة ثانية/ ..

وهاهو المستعمر يخطب في أهل البلاد .. نحن في نشر الكلمة الفرنسية والثقافة الفرنسية ... ينتهي المطاف ببني هندل حول مدينة صغيرة .. فهذا يدخل كعامل عند حداد .. وذاك يصبح ـكبواحـ في سوق المدينة .. والاخر ما زال يبحث عن عمل .. ويبدأ الشريط في النهاية اذ تبدأ الكامير في حركة التوازي بين المعمرين وبين بنـي هندل .

ـ انها حفلة شرب ورقص على نخب الشعب الجزائري .. وانها بداية التمرد والتحرك ايضا ... ـ بعض الفرسان يهجمون على ـ معمر ـ رجل أعمال .

ـ انه المعمر الذي يحتفل بعقود الشراء وبصفقات الربح .. وانها حلقات البطالة والتشرد .. ولاستجداء من جهة أخرى ـ بني هندل .

ولكن المخرج دائما أمين مع التاريخ .. فالتاريخ لايحركه الاالعنف الثوري ... وترتسم صورة احد متشردي بني هندل وهو يطلق رصاصة



فالفلاحون قالوا: انه نهاية الاستعمار.. عندما بدأ رجال الصناعة يستثمرون المناجم واليد العاملة .. اما رجال الصناعة .. بحكم تفكيرهم الاكثر استنارة بالنسبة لتفكير الفلاحين عموما ـ قالوا .. هذا يكمل هذا .. ونحن كلنا مسيحيون اوروبيون لا فرق بيننا ...

ويتم حرق دوار بني هندل .. فيصبحون مشردين في وطنهم يبحثون عن ارض .. عن عمل وعن طعام ...

فها هي كل القبيلة راحلة .. لا تدري الى اين ؟ ..

وها هو ذا فلاح يعود الى ـ الدوار ـ وهو خراب يفتش عـن مسدس كان قد وضعه تحت التراب ... لتبدأ المواجهة ... على المعمر ـ صاحب الحفلة ـ وصاحب صفقات شراء الارض .. انها

صورة التمرد عندما ترتسم على الشاشة وهي ثابتة لمدة ثلاث دقائق .. والطلقات متتابعة على شريحة الصورة ...

ـ ويجدر بنا الان ان نسجل بعض الملاحظات على هذا الشريط السينمائي الذي سيبقى دائما من الافلام التي حاولت ان تكون جادة فكانت .. وان تكون موضوعية فكانت .. وان تكون صادقة مع حركة التاريخ فاستطاعت بثقة الى حد ما ...

* ان استخدام المخرج للون كان الى حد ما استخداما بدائيا.. كما نجد اللون في الفيلم المصري التجاري .. انه اللون الفاقع والفاتح.. لم يوظف المخرج لونه في بناء الفيلم الدرامي .. وحوادثه المأساوية .. كما انه لم يوح لابمكان الحوادث ولا بزمانها ..

صحيح ان الكاميرا تركز على وجه الفلاح .. انها مشغولة بالفلاح .. وليست مشغولة بالسماء او الاشجار .. ولكن اين ذلك الجو المرعب .. انه غائب في اللون الفاتح الزاهي ...

اما الحوار فانه لم يكن ثقيلا كما انه لم يكن خفيفا .. ليس هو بالحوار الفني الذكي .. وليس هو بالحوار الرديء .. انه يبقى في مستوى الحوار - اللغة - التاريخ ..وليس حوار- اللغة - العاطفة..

والفيلم عموما بالرغم من انه يحلل فترة تاريخية معينة فهو لا يغفل عن تقنيات السينما توفرت فيه الرموز . وشخصياته ليست شخصيات مسطحة .. انها نامية .. حية .. انها الشخصية - الرمز ... الشخصية - الحلم ..

- العنوان : هو - بني هندل - او المستأصلون والمستأصل هو الذي اقتلع من جذوره ..

والفلاح هنا استأصلوه من جذوره بأن جردوه من ارضه حتى يصبح يدا عاملة في متناول رجل الصناعة الاوروبي ..

وعندما ينتهي الفيلم يكاد المتفرج يفهم ان هذا الفلاح محافظ تاريخيا واجتماعيا فهو ضد التطور .. وضد التقدم .. وبالتالي فهو ضد حركة التاريخ .. ويكاد الامين مرباح يقول لنا ان الاستعمار دخل بهذا الفلاح المحافظ الى مرحلة جديدة عن طريق تجريده من لارض والمسكن .. اي ان هذا المستعمر الى جانب مهمته الرئيسية الاستغلال الربح كان له دور اخر وهو نشر الحضارة والتقدم ..

- هذا الفيلم لن يجد جمهورا واسعا كما وجدته بعض الافلام الجزائرية لانه لا يقدم قصة للمتفرج العادي ..ويجيب الامين مرباح عن هذا الاشكال : «أنا اصنع هذه الافلام للفلاحين كجمهور مفترض.. أما الحقيقة فالافلام نفسها هي التي تجيب على هذا السؤال ..»

وعلى كل ففيلم بني هندل هو لوحات تشكيلية متناسقة ومرتبطة تحلل فترة معينة من التاريخ هذه الفترة هي : الدخول بالفلاحين الى مرحلة البروليتاريا عندما كان المعمرون يبحثون عن عمال من جهة .. ومن جهة عندما كان المعمرون يبحثون عن ارض للزراعة ..

- ان الامين مرباح يحب فلاحيه بصدق .. ويريد ان يقف معهم ضد هذا التعسف .. ولهذا فالموضوعية التاريخية حتمت عليه ان يصورهم بلا شفقة .. وان يطرح عليهم الحل : /العنف الثوري/ وليس الاخلاق او انتظار السماء ... ويعتبر ان ثورتهم لن تنجح لان فردا تمرد .. ولكنها تنجح اذا هم تكتلوا وانتظموا جميعا لانهم تشردوا واغتصبت ارضهم ...

- بقي ان نسأل الان : هل هرب الامين مرباح من الواقع عندما ذهب الى موضوع تاريخي .. ام هو في رحلة تحليلية تقييمية بدأ معها في - الفاصبون - وهو الان في - بني هندل - المستأصلون - الى ان يصل الى تعرية الواقع ..

ان الامين مرباح كما جاء في - الطليعة - في حوار مع سمير فريد «انا أحاول ان أكون في مستوى الفلاحين .. أن اكون بسيطا .. ليس بمعنى السطحية .. فالفلاح بسيط لكنه ليس سطحيا .. وان اكون مرتبطا وأصنع سينما عنهم ولهم ومن اجلهم .. كل ما اريده ..»

ندوة حول مشاكل السينما الجزائرية

- السينما الجزائرية في نظر معظم نقاد السينما تعتبر سينما شابة تحمل سمات النضج والعبقرية.. حققت نجاحا كبيرافي المهرجانات الدولية . ونجحت في أن تصبح سينما ثورية استمدت نجاحاتها من معركة شعبها وقضاياه الكثيرة والكبيرة .. كذلك من كونها اختطت لنفسها اسلوبها الوطني المميز وسط كل اشكال ومدارس وتيارات وتقليعات السينما العالمية ...

ولكن في نظر صناع السينما الجزائرين .. هي أقل من ذلك .. ان لم تكن عكس ذلك تماما .. ما زالت سينما مزاجية تخاف الغوص في الواقع .. وتحب ان تداعب الواقع المسطح .. والدور الذي يجب ان تلعبه السينما لجزئرية في هذه لمرحلة على صعيد البنية الفوقية يتوقف على جل القضايا المطروحة على الساحة الثقافية عامة .. باعتبار السينما فنا تركيبيا يتجمع منه الكتاب والتصوير والرسم .. وكل الفنون تقريبا ..

على هذا الاساس نظم اتحاد الكتاب الجزائرين ندوة حول مشاكل السينما الجزائرية .. شارك في هذه الندوة كل من المخرج الشاب - مرزاق علواش وكاتب السيناريو مصطفى التومي والناقد السينمائي احمد بجاوي .. ومسؤول النوادي السينمائية في الجزائر :عبدالحكيم مزياني ..

حضر هذهالندوة جمهور غفير منصناع السينما وهواتها والادباء.. نحاول هنا ان ناتي على كلمات الاخوة المشاركين :

- قرأ مصطفى التومي كاتب السيناريو وكاتب الاغنية والشاعر بالفرنسية والرسام .. كلمته التي بدأها بقوله - ما هي الا مجرد محاولة تنفيذية لفهمواستيعاب اوسع لمشاكل الثقافة في الجزائر - ثم مض يعدد النقاط التي تتمحور فيها القضايا المطروحة على الساحة الثقافية دون ان يفصل الفيلم عن واقع الثقافة ..

- ان الانتاج السينمائي حديث العهد .. مازال الفيلم الجزائري في مرحلة التنمية قليل النضج والاستقرار .. نستطيع ان نشبهه بالابن الضال الذي يحمل في طياته سمات العمالقة .. يقتله الغرور والتكبر.. وينخره مرض حرق المراحل ...

- عدم وجود سياسة سينمائية مقررة نظريا وتطبيقيا .. والسبب أو الاسباب هي :

- الحقل النشاطي لصناعة الافلام يتناقض مع الشعارات الجوفاء المرودة ..

- التعاقب المزمن للمديرين والاداريين .. هو المرض القاتل لهذا الفن المركب ولصعب بحيثتتعدد الاطر فيالمؤسسة الرواحدة ويصبح كل مدير يتصرف حسب مزاجيته الخاصة يبحث كيف يبني جماهيريته داخل المؤسسة .. فهناك من يفضل فيلم - الكاوبوي - وهناك من يحب الفيلم البوليسي .. وهناك من يفضل فيلم الجنس ..

اما المواطن فيبقى له دائما دور المستهلك السلبي : صحفيا ومسرحيا وتلفزيا وسينمائيا .. ليس له أي اعتبار عند المنتج الثقافي يخضع لمزاجيته وجيب وايديولوجية هذا المنتج .. ونتج عن ذلك انه فقد ثقته في الفن والثقافة عموما .. وانه اصبح متراخيا في البحث عن اعتباره ..

- ان السينما وسيط جماهيري حسب التعريف الرائج .. ومن هنا فهي صناعة توافق مزاج الرأسمالي والاشتراكي معا .. كل منهما يستطيع ان يوظف هذه الصناعة - الفن في خدمة أهدافه وطموحاته.. ومن هنا تصبح السينما فنا وتجارة .. بمعنى انها تصبح اما المناضل من اجل الفكرة او المصارع من اجل الدينار

ثم تساءل مصطفى التومي قائلا :

- ما معنى العمودين اللذين يقوم عليها الديوان الوطني للصناعة السينما طوغرافية

- اننا نجد ان ميلاد السينما الجزائرية تزامن مع حرب التحرير.. فكان الفيلم الجزائري شاهدا لا شهيدا .. بمعنى انه كان وثائقيا يساير بالصورة الصامتة القمع والمسيرة التحريرية .. وفي الاستقلال تم التأميم لشبكة التوزيع والقاعات وانشاء ديوان وطني . فأصبح القزم عملاقا .. واصبحت الوظيفة في التوزيع لافلام هوليود لا انتاج افلام جديدة .. ثم تم انشاء شبكة اخرى للتوزيع لا للانتاج وهي - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع .. فأصبحت القضية الحاسمة ان هذه الشركات شركات تجارة لا ثقافة ..

فهل هذا راجع بالدرجة الاولى الى سياسة مقصودة أم الى عجز المسؤولين على تأدية الرسالة أم راجع الى الادباء والمثقفين باعتبار ان الفيلم يتطلب حضور كل الطاقات الفنية ..

- انني أتهم هذا وذاك وذلك .. وأقول بالخصوص ان بهئة الكاتب والمثقف والفنان مباحة .. فهو ضمير مستتر تقديره : شكرا جزيلا .

اما مرزاق علواش : مخرج شاب صاحب فيلم/عمر قتلا تو/الذي يعرض حاليا فقد تكلم بالفرنسية معتذرا للجمهور على ذلك .. طارحا ثلاثة عشرة نقطة تتفرغ عن نقطتين اساسيتين هما : الانتاج والتوزيع واهم ما جاء في كلمته يمكن ان نحصره كالتالي :

– الدفاع عن القطاع العام/الوطني/ لان القطا عالخاص عاجز عن اداء مهام المرحلة المطروحة على الساحة الثقافية ..

– تطوير وتنظيم البنية التحتية/القاعدة/ للصناعة السينما طوغرافية

– تطهير السياسة السينمائية من كل المعوقات والعراقيل والنضال ضد الروتين والمزاجيات .

– خلق كوادر سينمائية والكف عن الذهاب الى ما وراء البحر../ معاهد فنية – استديوهات .. مخابر تحميض ..

– حرية الخلق والابداع .. والنضال ضد الرقابة الفردية او الرقابة العلوية (مدير أو مسؤول) وتركيز ديمقراطية الاشتراك ..

وجاء دور عبد الحكيم مزياني مسؤول النوادي السينمائية بالجزائر .. فحاول ان يطرح الموضوع على نحو اكثر جذرية بالرغم من الصعوبة التي واجهته في التعبير عن ذلك بالعربية ..

فقال . ان الجهود السياسية في البلاد هي اساس كل ممارسة اجتماعية ومن هنا تكون السينما مرتبطة لا محالة بالواقع الاجتماعي..

ونحن في الجزائر نعاني من عقدة الثقافة .. فالثقافة ميدان محتقر عندنا .. وهناك بعض من هم في مراكز القوة يقولون ان الثقافة ليست هي أساس البلاد وانما الصناعة والزراعة هما الاساس .. ولهذا دخلت الجزائر مرحلة الصناعة دون ن تخـرج من مجتمع الزراعـة المتخلف ثقافيا .. والان يبدو اننا نعيش – التناقض – بين الصناعة والزراعة فيحين انهما تتكاملان والحقيقة ان اي اختلاف ايديولوجي ناتج عن واقع اجتماعي معين ...

– المشكل الثاني مرتبط اساسا م عغياب الخطة الشاملة التي من شأنها ان توضح وتبرمج وتخطط وترسم لكل مثقف طريقه الملتزم بهموم وقضايا الجماهير .... ونتج عن هذا الغياب :

– عدم وجود قاعدة سينمائية لسمح للانتاج السينمائي ان يتطور وهذا يجرنا بالضرورة الى الحديث عن غياب المدرسة السينمائية المرتبطة بالواقع قصد التحريك لا المداعبة ... اذ ان الانتاج السينمائي في معظمه ما زال يركز على مواضيع تتفاوت في الاختلاف ولكنهـــا مستهلكة ...

اما افلام حر بالتحرير وهي قليلة وغير مهمة بالنسبة لما دفعنا في هذه الحرب التحررية .. لقد كانت تجارة عند بعض المخرجين الذين عجزوا عن استيعابها علميا وتاريخيا ..

ان المعركة كانت ضد الشخصية الاجنبية وضد الراسمــــال المهيمن .. والافلام التي اخرجت عن هذه المعركة لم تخرج عن دائرة الكابوي الامريكي .

الفيلم الجزائريلم يستوعب هذه المعركة التحررية والتاريخ .. المعركة والواقع .. المعركة والنمو العام منذ ١٩٦٢ .

وانما اخذها واستوعبها عنتريات وبطولات فردية .. وصـــــور مفزعة ...

– ويأتي هنا مشكل المثقف في المجتمع الجزائري .

ان الطبيعة الطبقية لممارسة المثقف الفنية لا تجعله يركز على الموضوع الفني وانما يركز على الطموح الذاتي ذي الافق الضيق .. وهذا ناتج عن غياب الموقف التنظيمي للفنان .. فيصبح هذا المثقف او هذا الفنان اللا موقفي أشبه بمن يجلس على جمرة .. لا يستطيع التركيز لانه لا يملك الرؤية الواضحة للاشياء وللواقع .. ومن هنا يصبحموضوع الفيلم الجزائري هزيلا ان لم يكن بلا موضوع ..فمثلا – عمر قتلا تو – يبقى اسبوعا او شهرا .. لكن المشكل ليس في ان يظل او لا يظل ثم يختفي ولكن المشكل : ماذا طرح هذا الفيلم ؟

اننا مع الاسف دخلنا مرحلة التأميم في الزراعة .. ولم ندخل الى مرحلة الثقافة للجماهير .. اننا نريد من الافلام ان تدخل الى الجماهير لا ان تدخل لنا مبالغ مالية ...

ثم وجهت الكلمة الى احمد البجاوي الناقد السينمائي الاول بالجزائر فاعتذر عن الكلام لان الدعوة لم يتصل بها الا مساء الندوة .. ثم قال «على كل ماذا يفيد هذا الموضوع اذا كان المسؤولون غير موجودين بالقاعة او اذا كانو يجيبون بأعصابهم وسواعدهم اذا نحن تكلمنا في هذا الموضوع وعندما أتى دور المناقشة .. تكلم المخرج – المفتي – فقال .. نقول لمن يريد ان يفصل الفيلم عن الواقع الثقافي انه ليس هناك اي فاصل ميكانيكي بينهما .. ولكن هناك مشاكل خاصة للفيلم .. ومشاكل الفيلم الجزائري هي

– سلطوية من هم في الادارة ..

– تجارة بعض المخرجين والمنتجين ..

– انتهازية المثقفين – البورجوازيين الصغار ..

ثم الاهم – غياب اتحاد سينمائيين منذ سنتين وعلى كل يجب النضال لاسترجاع الهياكل الثقافية التي استحوذ عليها الانتهازيون حتى ينشروا ايديولوجيتهم المضادة والمعادية للجماهير ...

رسالة المغرب

من محمد الاشهب

« قدوم الاسماء الشـابة »

محمد زفزاف ، ادريس الخوري ، عبد الكريم برشيد ، عبد الله زريقة ، محمد غرناط ، عنيبة الحمري ، اسماء تطرح للسوق مجموعة من الكتب في ظرف شهر واحد كعلامة على انتعاش حركـة النشر ، وتشمل هذه المجموعات ميدان القصة والشعر والمسرحية ، بينما يكتب محمد ابراهيم الكتاني عن ذكرياته في سجن (كلميمة) خلال مرحلة الكفاح ضد الاستعمار الفرنسي في المغرب .

الملاحظة الاولى التي تسترعي الانتباه هنا هي مغامرة الاسماء الشابة التي تدخل ميدان النشر لاول مرة بعد ان ترددت اسماؤها على اعمدة الصحافة الوطنية وبأستثناء زفزاف والخوري والحمري الذين سبق لهم ان أصدروا بعض نتاجاتهم في كتب ، فان برشيد وزيقة وغرناط يقتحمون الميدان لاول مرة يعني ذلك ان هناك قدوما ملحوظا للاسماء الشابة التي لم تظهر الا مع بداية السبعينات في الساحة الثقافية ، وسواء اكتسى هذا القدوم طابع تغيير نوعي في القناعات والابعاد النظرية التي يبشر بها ابداعا أم لا ، فان المهم الان هو هذه الرغبة في اخصاب الحياة الثقافية والمساهمة في اغناء تجربة الابداع المغربي في المرحلة الراهنـــة ...

ان ظهور الجيل الجديد من المبدعين لايعني من اول وهلة قيام القطيعة مع الجيل السابق ، كما انه لايعني امتداده من خلاله ، فهذه المسالة لا يمكن الحكم فيها نهائيا بسرعة ، ويبدو ومن العسف ان ان نخضع المسـألة الى عامل الســن فقط ، لكن تردد الاسماء الشابة بنوع من الالحاح يفرض قيام الكثير من التساؤلات حول مسار الحركة الثقافية ابداعا وتنظيرا

وهذه قائمة الكتب التي صدرت قبل حوالي الشهر :

– بيوت واطئة ، مجموعة قصصية لمحمد زفزاف . سبق للكاتب ان نشر رواية بعنوان «المراة والوزة» وأخرى بعنـوان «أرصفة وجدران» .

– «ظلال» مجموعة قصصية لادريس الخوري بمقدمة لزفزاف

وتوضيح للمؤلف ، سبق للخوري ان اصدر مجموعة «حزن في الرأس وفي القلب »

ــ «عطيل والخيل والبارود» وسالف لونجة احتفالان مسرحيان لعبد الكريم برشيد . أحرزا على جائزتي نص ادبي في مهرجانين لمسرح الهواة .

ــ رقصة الرأس والوردة : قصائد لعبد الله زريقة

ــ سفر في أودية ملغومة : مجموعة قصصية لمحمد غرناط .

ــ « مرثية المصلوبين » قصائد لعنيبة الحمري

ــ «ايام في كوليما» مذكرات لمحمد ابراهيم الكتاني ، وقد فازت بجائزة المغرب لسنة ١٩٧٢ .

اللقاء الوطني للسينما الأفريقية

« انهـا ازمـة سياسية »

« ان ازمة السينما في العالم العربي والافريقي ازمة سياسية ويجب ان تعالج ضمن هذا المنظور » كان ذلك من ابرز استنتاجات اللقاء الوطني للسينما الافريقية الذي انعقد بمدينة خريبكة من ٢٥ الى ٣١ مارس ونظمته الجامعة الوطنية للاندية السينمائية بالمغرب وعرض خلاله ١٤ شريط عربيا وافريقيا بالاضافة الى نماذج من انتاج الموجة الجديدة الاوربية . وحضر اللقاء سينمائيون من تونس (منصف بنعامر الكاتب العام للايام السينمائية بقرطاج ، نجيب عياد رئيس الجامعة التونسية للاندية السينمائية ، منصف القطاري مخرج شريط «السفراء» والسينغال (ابا بكر صامب المسؤول السابق في الجامعة الافريقية للسينمائيين) وفلسطين (عبد الحفيظ الاسمر المسؤول في قسم السينما بمنظمة التحرير الفلسطينية) واسبانيا (خوليو ديمانتيمدير المهرجان التقدمي بينا لمدينا الخاص ب (سينما المؤلفين) وفرنسا (جان لوي كومولي مخرج شريط) سيسيليا وباسكال كاني الذي انجز « دورا او المصباح السحري » عني هينبيل مؤلف مجموعة من الدراسات النقدية حول السينما في العالم الثالث) .

وتناول لقاء (خريبكة) بالدراسة مواضيع مختلفة ابرزها «السينما وفلسطين» «و السينما والهجرة العمالية » و «والتجربة التونسية من خلال مهرجان قرطاج»

لقد كان لقاء (خريبكة) فرصة لاظهار تضامن السينمائيين التقدميين مع القضية الفلسطينية ، فالسينمائي الفرنسي جان لوك غودار يقدم من خلال شريطة «هنا وهناك» مثالا لهذا التضامن الذي يسعى لتجاوز مرحلة التعاطف الى ايجاد صيغة متقدمة للاعلام المضاد من خلال ممارسة المبدع الفردية .. نفس الاهداف ينجزها السينمائي الفرنسي جان ماري شتروب «المنفى» في ايطاليا بشريطة «فورتيني كاني او كلاب سيناء» الذي يطرح اشكالية الاعلام الاوربي المتواطىء مع الفكر الصهيوني وذلك من خلال تجربة مفكر يهودي ايطالي مناهض للعنصرية الصهيونية وتحدث الناقد الفرنسي غيني هينبيل مؤلف كتاب «السينما وفلسطين» عن فشل سينما الشعارات الضوضائية العربية التي تناولت القضية الفلسطينية من منظور السينما الهوليودية دون ان تنجح في ابداع فن سابع يحدد ويطرح القضية ضمن اطارها الايديولوجي والعلمي كما اشار الى تجربة السينمائي برهان علوية الذي حقق من خلال شريط «كفر قاسم» أهم مبادىء «سينما التدخل السياسي» اي الاعلام المضاد والتحليل .

وعلى مستوى اخر خرج اللقاء الوطني للسينما الافريقية بخريبكة باستنتاجات تهم مستقبل الفن السابع الافريقي والعربي وحث على ضرورة العمل والتحالف داخل الحركة الثقافية بشتى اشكالها لانقاذ المشروع الثقافي الوطني وفي واجهة المعركة التي يجب خوضها باستماتة نجد مشكلة التوزيعوضرورة خلق تجمع اقتصادي للحيلولة دون توسيع مجال الهيمنة الراسمالية التي تفرضها شركات التوزيع الدولية .

ودعا المشاركون في لقاء خريبكة الى انقاذ المنابر السينمائية في العالم الثالث وخصوصا مهرجان قرطاج المهدد بالسقوط في شرك السينما المبتذلة الرخيصة كما جرى في مهرجان القاهرة الذي بعد نسخة رديئة عن مهرجان «كان» الفرنسي . ويعرف مهرجان قرطاج في المدة الاخيرة ضغوطا سياسية مختلفة تحول دون الاضطلاع الحقيقي بمهمته كمنبر متقدم للسينما في القارة الافريقية وفي الوطن العربي .

« المسرح الفردي : الظاهرة والتجريبية »

* هل هناك مبرر موضوعي لظهور المسرح الفردي ؟ تطرح جمعية الفن السابع التي تأسست اخيرا بالرباط هذا السؤال في صورة تظاهرة مسرحية نظمتها احتفالا باليوم العالمي للمسرح وقد استمرت اربعة ايام قدمت خلالها مجموعة من العروض المسرحية وأشرطة سينمائية . كما نظمت معرضا للصور والمنشورات المسرحية للتذكير بالاعمال التي تم انجازها في ماضي النشاط المسرحي بالمغرب .

في البيانالذي طرحته الجمعية حول المسرح الفردي ــ في الحقيقة ليس هناك نشاط فردي في العمل المسرحي وربما ذهبت الجمعية الى مسرح الممثل الواحد ــ أكدت على ان الظاهرة من بقايا الفن الذي يعمل على تفكيك المجهودات الجماعية ، بغض النظر عما يمكن للمسرح الفردي أن يساهم به في اغناء المسرح التجريبي ، وقد حللت بواعث الظاهرة في الشكل التالي :

ــ ضعف الاطارات التنظيمية للفرق المسرحية

ــ قصور الامكانيات المادية لهذه الفرق

ــ الافتقار للمقاومات البشرية التي تركب العمل المسرحي

ــ صعوبات تجدر العمل الجماعي لدى الفرق المسرحية

على ان البيان يوضح اخيرا ان الظاهرة قد تساعد على توسيع قاعدة الجمهور باعتبار امكانيات تقديم العروض خارج الاطار الضيق للبنايات المسرحية .

اشتمل المهرجان على اربعة عروض مسرحية هي :

ــ الزغننة لمحمد تيمد

ــ الوجه والمرآة لعبد الحق الزروالي .

ــ الزيارة لعبد الكبير الشداني

ــ الحرباء لحوري حسين .

كما نظمت عدة لقاءات على هامش العروض ومائدة مستديرة حول الظاهرة في ختام المهرجان . لقد كان واضحا من خلال العروض ، ان التفريق بين المسرح الفرديوالمسرح الجماعي لايعدو وان يكون تفريقا على مستوى المصطلح ، اذ ان العروض جميعها ، كانت تتم باشتراك الجمهور من جهة وباشتراك التقنيين (الديكور ــ الانارة ــ الموسيقى التصويرية) من جهة اخرى اي ان العمل لم يكن فرديا وكان الممثل الواحد فقط الذي يتقمص عدة شخصيات احيانا ، ويفرض وجود عدة اشخاص الى جانبه فوق الخشبة احيانا اخرى . هو ما يميز هذه التجربة عن الاعمال المسرحية التقليدية ..

يبقى ان نسجل ان الظاهرة انما تدخل في نطاق البحث المستمر للمسرح التجريبي عند المسرحيين الهواة . وايضا في مجال البحث عن مجال للعمل المسرحي في مواجهة أزمة المسرح المغربي بصفة عامة .

المهرجان الوطني الثامن عشر لمسرح الهواة :

نحو الخروج من المازق

٨ اسنة عمر المهرجان الوطني لمسرح الهواة ، يكون حريا بعدها النهوض بمراجعة جذرية للاسس التي يقوم عليها هذا التقليد . سواء من الناحية التنظيمية او من ناحية الابعاد النظرية والفكرية التي تضبط مسار الحركة المسرحية عند الهواة ، حتى تخرج من مازق الموسمية وحصار الادارة الى آفاق ارحب .

لقد بدا واضحا من خلال الطروح والاراء التي جعل بها المهرجان الوطني الثامن عشر لمسرح الهواة . انه لايمكن الاستمرار في العمل تحت مظلة نفس «التقليد» ، اي اللقاء مرة في السنة وتقديم العروض المسرحية ثم الانصراف الى ان يحين موعد المهرجان القادم . وبدا واضحا اكثر ان اعطاء المهرجان صفة التباري بين الفرق المتواجدة في مجموع الاقاليم . انما يحرف مدلول العمل المسرحي عند الهواة ويفرغه من اي محتوى متقدم . لذلك انكبت المناقشات خلال ايام

المهرجان ٢٤ - ٣١ مارس المنصرم على البحث عن اطار اكثر جدية للعمل المسرحي .

في المهرجان المسرحي بوجدة كان اللقاء مع ستة عروض مسرحية، جميعها تأليف مسرحيتين هواة باستثناء فرقة كوميديا مراكش التي قدمت مسرحية «المهرج» لمحمد الماغوط : بينما حافظ عبدالكريم برشيد في مسرحية «قراقوش» على روح البناء في المسرح الاحتفالي الذي يتبنى الدفاع عنه والتنظير له عبر كتاباته النقدية والابداعية .. وظهر حوري حسين كاسم جديد يطرق باب التجريب بعمل مسرحي لممثل واحد ..وقدمت الفرق الاخرى : المسرح البلدي ، والمسرح الشعبي من وجدة ثم المسرح الادبي من تطوان . تجارب مختلفة عكست تنوع المشارب والتأثرات المسرحية لدى الهواة .

لقد طرحت مسألة الرقابة بشدة في المهرجان ، ذلك ان بعض العروض المسرحية تعرضت لمقص الرقيب . وطالب الهواة بعدم المس بحرية التعبير لانه لايمكن العمل في مناخ ثقافي وسياسي يخنق حرية الفكر كما طالبوا بالخروج بمسرح الهواة من تحت هيمنة الادارة .

الفنان العراقي صالح الجميعي يعرض بالرباط

* للمرة الثانية يلتقي جمهور الفنون التشكيلية بالمغرب بأعمال العراقي صالح الجميعي ، حيث نظمت قاعة ب ، س ، بالرباط معرضا لاخر اعماله الكرافية في الشهر الماضي، وكان الجميعي قد عرض خلال شهر اكتوبر ١٩٧٥ الى جانب ضياء العزاوي ، والفنانة المغربية لطيفة التجاني بقاعة المعمل بالعاصمة المغربية .

سبق للجميعي ان حدد تصور للعمل الكرافيكي في بيان صدر اثناء المعرض الجماعي حين اعلن ان التواصل مع اي عمل كرافيكي لايشترط حدودا ذوقية فقط وانما يتعداه الى معرفة امكانيات مجموع الوسائل المتنوعة من طرق التعبير التي تتحقق ضمن شروط العمل (لوح النحاس او الزنك ، المواد الكيماوية تقنية الطباعة) ... من هنا نحرص على رفض الوعي المجاني المشروط بالتقنية وحدسا ، لان ذلك سوف يؤدي وعلى صعيد الانجازات الفنية المتحققة بشكل عمومي الى خلق حالة استعباد قسرية لجمالية الفن . ان العمل الفني هو ماينجز قيمة تؤكد حضورها ، ومن ثمة تواصلها داخليا وخارجيا مع الشروط المعاصرة للحياة

يأتي معرض الجميعي كخطوة اخرى لنسف ظاهرة التباعد الثقافي بين اقطار الوطن العربي مؤكدا وحدة الهموم والقضايا ومجموع التطلعات التي تحرك الانسان العربي الواحد .

معرض الكتاب العراقي بالرباط

* كان معرض الكتاب العراقي الذي نظم بمسرح محمد الخامس بالرباط من ١٨ الى ٣١ مارس المنصرم مناسبة للجمهور للتعرف على سياسة القطر العراقي الشقيق في ميدان النشر وصناعة الكتاب .

اكثر من ٣٤٠ كتابا تضمنها معرض الكتاب العراقي . في مختلف الميادين العلمية والادبية ومجالات النشر وقد حضر ممثل عن الدار الوطنية للاشراف على هذا المعرض الذي حظى باقبال الجمهور وقد ابرز المعرض اهتمام ادارة الاعلام بالكتاب العراقي وقضايا نشره وتوزيعه .

دراسات فلسفية وأدبية

انه عدد جديد من مجلة لها تاريخ

بهذه الكلمة تقدم فاطمة الجامعي - الحبابي ، العدد الاول من السلسلة الجديدة من «دراسات فلسفية وادبية» المجلة التي تصدرها جمعية الفلسفة بالمغرب ، وتوضح ان المجلة ستتبنى كل ما يعمل على بلورة المفاهيم ، خدمة وتعميقا للفلسفة (الفلسفات) وللادب (الاداب) تبلور الواقع وتعبر عنه بوضوح ، كماتؤكد على عدم التقيد بهذه المدرسة أو تلك ، ولكن المجلة ستفتح الباب لكل الاتجاهات احتراما لحرية الفكر وصدق الضمير .

يتضمن العدد مجموعة من الدراسات عن ابي نصر محمد الفارابي ابراهيم مدكور يكتب عنالفارابي بين الامس واليوم .بابا جان غفروف يدرس تأثير الفارابي في الشرق وفي الغرب . محمد عابد الجابري في مشروع قراءة جديدة لفلسفة الفارابي السياسية والدينية .

على سامي النشار يقدم نظرية جديدة في المنحنى الشخصي لحياة الفرابي ولفكره .عبد المجيد الغنوشي يكتب عن الاسس التشكونية والعضوية لفلسفة الفارابي السياسية والاجتماعية . محمد عزيز الحباني في موضوع : من تاريخ الفرابي الى تاريخيه ، كما يشتمل العدد على موضوعات اخرى من بينها «تقيم لبدايات التاريخ العربي لعلي أومليل .

في القسم الثاني من المجلة باللغة الفرنسية دراسات ايضا عن الفارابي وبيان عن مؤتمر العلوم الانسانية باسيا وافريقيا الشمالية ومواقف وموقترحات .

ستقدم المجلة عددين في السنة الواحدة .

رسالة لندن

من صبري حافظ

جسور مفتوحة للتجارب والرؤى الجديدة

عسيرة هي محاولة الربط بين أحداث هذا الشهر الثقافية .. فما الذي يربط بين عرض أحدث أفلام مخرج السينما السياسية كوستا جافراس وعن آخر صيحات السينما الامريكية عن نوستالجيا الثلاثينات ؟ وما هي الخيط المشترك بين افتتاح المسرح التجريبي بالمسرح القومي البريطاني في مبناه الجديد ، وافتتاح مركز ثقافي عربي عراقي في لندن؟ وماهي العلاقة بين استضافة عرض فرقة «الشوبوهين» الالمانية لمسرحية جوركي Sommergast والمهرجان السنوي للكتاب المسرحيين الناشئين الذي ينظمه مسرح الرويال كورت في لندن ؟ .. هناك بلاشك العديد من الخيوط التي تجمع بين هذا الحصاد الثقافي الذي يبدو للوهلة الاولى وكأن لارابط بين أجزائه المتباينة . وتتجمع هذه الخيوط كلها في فكرة الجسور المفتوحة للتجارب الجديدة . فقد قر في وعي الحركة الثقافية هنا ان الضمان الوحيد لاستمرار حيوية الواقع الثقافي وتطوره هو الاحتفاء بالتجارب الجديدة في المسرح والسينما ، والاهتمام بعملية التبادل الثقافي التي ترفد الحركة الثقافية القومية برؤى جديدة وأفكار جديدة وتجارب جديدة ، كما توسع أفق المنظور القومي ، ولا أقول المحلي ، وترهف بصيرته في تعامله مع واقعه الخاص وتجاربه الوليدة .

وانفتاح الجسور لايهدف الى اغراق الحركة الثقافية القومية في طوفان الرؤى والتجارب الاجنبية ، وانما يستهدف اغناء الحركة القومية وتطويرها . فبدون هذا الحرص الشديد على الواقع القومي يصبح هذا الانفتاح نوعا من تدمير الذات القومية وتمييع شخصيتها وتشتيت حركتها صوب التطور في مسارب تستهدف تحطيمها واضعافها. وبسبب الحرص الواعي على واقع الحركة الثقافية الانجليزية نجد أن سياسة الجسور الثقافية المفتوحة لها طبيعة انتقائية ، تعمل على اغناء الحركة الثقافية لاعلى افقارها . وتولى عنايتها في المكان الاول الى هذه الحركة القومية وليست الى أي انتاج ثقافي أجنبي مهما كانت أهميته أو درجة تفوقه أو عظمته . ولا يعنى هذا اغفال الانجازات الثقافية أو غمطها حقها ، وانما يعنى أن هناك سياسة واضحة للاولويات . وأن تبنى سياسة فتح الجسوروالنوافذ

يتم بناء على وعي قومي ووطني ويستهدف ترشيد الواقع المحلي وتنميته .

وإذا ماتركنا هذه السمة العامة التي تجمع بين أحداث الشهر جانبا ، وحاولنا أن نتعرف على بعض السمات الاخرى التي قد لاتجمع كل أحداث الشهر الثقافية ولكنها تساعد على الربط بين حدثين أو أكثر . سنجد أن هناك مجموعة من الموضوعات التي تطرح نفسها علينا من خلال استعراض الحصاد الثقافي لهذا الشهر . وأول هذه الموضوعات يثيره عرض أحدث فيلمين أجنبيين هنا ، أو لهما هو فيلم كوستا جافراس (المحكمة الخاصة) والثاني هو فيلم الياكازان الاخير (آخر الموسرين) .

السينما السياسية والسينما البرجوازية

يوشك هذان الفيلمان الجديدان أن يمثلا قطبي التناقض في واقع السينما المعاصرة . فالفيلم الاول ، وهو فيلم (المحكمة الخاصة) من أخراج مخرج السينما السياسية المعروف (Section Speciale) كوستا جافراس الذي قدم من قبل عدداً من الافلام السياسية الجادة والملتزمة مثل Z زد و (حالة حصار) و (الاعتراف) وهي الافلام التي تناولت فظائع الفاشية العسكرية في اليونان ، ونضال التوبا ماروس في أمريكا اللاتينية وأحداث تشيكوسلوفاكيا على الترتيب . ويضيف جافراس هنا فيلما سياسيا جديدا الى سلسلة أفلامه السابقة . ففيلم (المحكمة الخاصة) يتناول هؤلاء الذين تعاونوا مع النازي اثناء حكومة فيشي واحتلال النازي لفرنسا . ويختار الفيلم ظرفا خاصا ، هو ظرف الازمة أو المحنة القومية ، ليكشف عبره أحد وثائق العار الفرنسي . وهو عار من نوع جديد ليس العار الذي يتبدى خلال غطرسة القوة واساليب القمع كما حدث في الجزائر ، ولكنه عار يكشف عن وجهه القبيح خلال ظروف القهر والعنف والاستخذاء .

وتقوم الفكرة الاساسية للفيلم على دعامتين أساسيتين .. أولاهما ان الخونة والمتعاونين مع الاعداء وبائعي ضمائرهم وبلادهم . يجدون أو بالاحرى يوجدون تبريرات لافعالهم ، وبدوافع وطنية في بعض الاحيان لحدة المفارقة ... ومع أن الفيلم يؤكد أن هذا النوع من التبريرات الكسيحة لاينجح في اقناع أحد ، بل أنه مع فعل الخيانة وتناول الطعام على موائد الاعداء يقضي على انسانية الخائن ، فانه لايغفل دور وأهمية مثل هذه التبريرات في ادارة جهاز الولاء للاعداء وفي التغرير بالكثير من ذوي الضمائر الضعيفة أو الوعي المتهافت . وثانيتهما أن وعي المثقف وفهمه العميق وبصيرته هي الادوات القادرة على ايقاف تيار التدهور في بلده ، خاصة اذا ما اقترنت ادوات الوعي تلك بجسارة المبادرة الثورية . ففعل المثقف في هذه الحالة كفيل بأن يحدث خللا جسيما في ميكانيكية جهاز الخيانة ويربكه بل ويوقفه عن العمل .. لان هذا الفعل يكشف الوجه القبيح للتآمر على الوطن وعلى الضمير القومي ، ويوقظ في هؤلاء الذين خدرتهم التبريرات الكاذبة الانسان الشريف الثاوي في عمق الاعماق منهم .

والابراز فكرة الفيلم الاساسية بدعامتيها الاساسيتين اختار جورجي سيمبرون وهو كاتب أسباني ثوري يقيم في فرنسا ، وسبق له أن كتب قصة وسيناريو فيلم جافراس السابق (حالة حصار) ، كاتب قصة وسيناريو هذا الفيلم حدثا تاريخيا ووقائع حقيقية ليقيم على فيلمه . وجعل مدار ومجال هذه الاحداث الوثائقية هو عالم القانون والقضاء الفرنسي .. أحد مفاخر الثقافة والضمير الفرنسي ، لتصبح الغربة أكثر تأثيرا وايجاعا . وليصبح العار مضاعفا لانه يلمس أو بالاحرى يتجسد في احدى البؤر المحورية التي يتجمع فيها تراث قومي طويل .

وقصة الفيلم بسيطة للغاية ، وهي أن جماعة من الثوار الفرنسيين اغتالوا ضابطا نازيا في أحد قطارات المترو ، فاستدعى الحاكم النازي وزير داخلية حكومة فيشي وطلب منه ضرورة اعدام ستة فرنسيين مقابل حياة هذا الضابط النازي وفي غضون أيام معدودات والا تولى الالمان بأنفسهم مهمة الانتقام . ويحكى لنا الفيلم كيف نما هذا التهديد الالماني الغامض وتطور وهو ينتقل من عميل مرعوب الى متعاون خائف . فيمنحه وزير الداخلية رقما جزافيا هو ١٥٠ فرنسي وهو يبلغ التهديد الى وزير العدل ، ويحمله مسؤلية أنه اذا لم يتمكن من اصدار حكم بالاعدام على ستة اشخاص في غضون هذه الايام المعدودات وأن الالمان سيقتلون ١٥٠ فرنسيا وقد يتضمن العدد بعض الوزراء ويجتمع وزير العدل مشرعيه لاستصدار قانون خاص يقضي باصدار حكم الاعدام في الجرائم التافهة ، ويقضي ايضا ، وهذا هو الادهى بأن يتم تنفيذ هذا القانون بأثر رجعي حتى ينطبق على مذنبين موجودين بالفعل في السجن أو على سجناء سبقت محاكمتهم لان الالمان لاينتظرون تطبيق القانون الجديد على المجرمين الجدد .

وبعجلة تزدرى كل التقاليد الفرنسية العريقة ، وبتناقضات صارخة تهزأ بتاريخ القانون الفرنسي العتيد يصدر هذا القانون المشين في ١٤ أغسطس ١٩٤١ وتشكل بناء عليه محكمة خاصة تنتقى بعناية من قضاة يمتزج فيهم الانصياع المرضي لاوامر الرؤساء بشهوة الترقي والطموح . وادنما مايحدث اثناء لهفة التعجل ان يخطىء الجهاز في اختيار احد ادواته . فتفلت شبكته من سيكون بذرة تقوض المؤامرة . وقد حدث هنا أن احد القضاة أراد أن يرفض الاشتراك في هذه المحكمة الخاصة ، ولكن وزير العدل أكد له أن الامر قانوني للغاية وأن باستطاعته أن يحكم ضميره القضائي فيما يطرح عليه من قضايا ، فقبل الاشتراك فيما ليكون ممثلا للضمير القضائي من جهة وبذرة لانحياز هذه المحكمة المهزلة من جهة أخرى .

وتختار وزارة الداخلية لهذه المحكمة الخاصة عددا من دهماء المسجونين وصغار المذنبين الذين سبقت محاكمتهم قبل قليل وأودعوا السجن لقضاء فترة العقوبة فيه ، لتعيد هذه المحكمة التي شكلت بناء على قانون قابل للتنفيذ بأثر رجعي محاكمتهم من جديد . وتبدأ المحاكمة وتستمر بصورة توحى بأن رياح النجاح تهب على أشرعة المتعاونين مع الاعداء ... فبعد تردد لم يطل يبدأ الادعاء في طلب أحكام الاعدام ويصدر حكم الاعدام الاول ثم الثاني والثالث برغم اعتراض ممثل الضمير القضائي هذا الذي يصبح صوتا واحدا ضد أربعة أصوات بما في ذلك رئيس هذه المحكمة المهزلة . ويبدو أن كل شيء يسير على مايرام .. ورسول الحاكم الاجنبي - النازي - ينتظر في الخارج حتى تتم فصول المهزلة ويعود الى سيده بقائمة بالاسماء الستة .

هنا يأتي دور المثقف حينما يجيء الدور على مناضل شيوعي من أفراد المقاومة الفرنسية ، وصحفي في جريدة (الاومانيتية) ... وبدلا من تمتمات المتهمين السابقين الذين عقدت دهشة اعادة المحاكمة ألسنتهم ، أو الاستسلام لدفوع صغار المحامين الذين لايزالون يؤمنون بوهم سلامة أو بالاحرى قوة وحصانة الاجراءات القانونية . ينفجر هذا المناضل الثوري وقد أكتشف ببصيرته فصول اللعبة ، ويرفض الاجابة على أسئلة رئيس المحكمة ويتهمه بانه أحد أدوات النازي وهو كمناضل لايتحاور مع الاعداء أو أذناب الاعداء وهم يحتلون بلاده. ويبشره هو ومحكمته بأن الخلاص من الاحتلال أكيد وأن مصيره هو ومحكمته بعد أنهيار سادتهم سيكون بيد الشعب الفرنسي . ويتوجه الى أفراد المحكمة ويقول أن من لايزال منهم فرنسيا لم يستول الالمان عليه كلية أن يفعل شيئا ، وأن يتخل عن هذه المحكمة المهزلة قبل فوات الاوان . وتنسحب هيئة المحكمة للمداولة ويظن رئيس المحكمة الذي أحنقته جسارة ووقاحة هذا المناضل أن ما حدث مجرد زوبعة عابرة ويطلب التصويت على اعدامه .. غير أن ممثل الضمير الفرنسي وقد الهبته كلمات هذا المناضل يهدد بان ينسحب من المحكمة اذا ما صوتوا باعدامه ويرفض الاعدام ، ولدهشة رئيس المحكمة يرفض قاض آخر وثالث الاعدام أيضا وقد ايقظتهم كلمات هذا المناضل

والمثقف الثوري الفرنسي فتساقطت امامها تبريراتهم الكاذبــة .. يرفضون الاعدام وقد تعرفوا في هذا المثقف الفرنسي على بعض ذواتهم، وأحسوا أنهم ان مرروا حكم اعدامه فانهم بالتالي يمهدون الارض لتمرير أحكام مماثلة عليهم . ويجد رئيس المحكمة نفسه مع عضو آخر في جانب الاقلية هذه المرة فيستنجد بالسلطة حتى تنقذ جهازه الذي أربكته بل وأوقفته عن العمل كلمات مناضل فرنسي أو بالاحرى موقف مثقف توحدت فيه الكلمة الوعي بالكلمة الفعل .

ويستمر الفيلم قليلا بعد ذلك ليقدم لنا بقية التفاصيل الوثائقية عن هذه المحكمة وعن أن شيئا لم يحدث لصانعي هذا القانون المهزلة ولاحتى لمنفذيه بعد النصر .. الا أن رسالة الفيلم السياسية كانت قد اكتملت قبل هذه التفاصيل .. وهي رسالة تتجاوز تفاصيل الحدث التاريخي ويمتد اثرها الى الحاضر بكل ما تطرحه من أفكار وقضايا حول نفسية المتعاونين ، وحول التشوهات التي تخلقها في النفس البشرية ظروف القهر والتواطؤ والخيانة ، وحول دور المثقف في واقع موبوء تستشري فيه سموم الاستسلام ، وحول موقوتية النجاح أو وهم النجاح الذي يرتاح اليه الخونة والمتعاونون مع الاعداء .. وغير ذلك من قضايا الثورة والانسان التي يطرحها هذا الفيلم السياسي الممتاز .

واذا كان فيلم كوستا جافراس هذا يؤكد غنى الامكانيات المفتوحة أمام السينما السياسية الملتزمة ، فان فيلم آخر الموسرين يؤكد على أفلاس السينما البرجوازية برغم بذخ

The Last Tycoon

امكانياتها المادية والفنية على السواء. فقد حشدت هوليود لهذا الفيلم عددا كبيرا من كبار فنانيها ، وانفقت عليه ببذخ واضح . ولعبت فيه على وتر جماهيري مضمون هو وتر نوستالجي الثلاثينات التي تجتاح تصميم الازياء والاحذية والحقائب ولمسات التجميل ، ومع كل ذلك فشل الفيلم على جميع المستويات الفنية والجماهيرية . وقبل أن نستعرض أسباب وأوجه فشل هذا الفيلم يلزمنا تعريف قصير بموضوع الفيلم وبالامكانيات التي توفرت له .

وينطلق الفيلم في البداية من حقيقتين خارج الفيلم أرادت السينما البرجوازية كعادتها الاستفادة التجارية منها . الاولى هي نوستالجيا الحنين الى الثلاثينات التي تنتاب المجتمعات الرأسمالية ، والثانية هي النجاح التجاري لفيلم (جاتسبي العظيم) المأخوذ عن رواية الكاتب الامريكي الموهوب سكوت فيتزجيرالد قبل حوالي عامين . وفي محاولة لضرب عصفورين بحجر واحد بحثت هوليود عن رواية اخرى لفيتزجيرالد لم يسبق أن قدمتها السينما ، ويمكن مــن خلالها اعادة خلق فنتازيا الثلاثينات .. أقول فانتازيا الثلاثينات لان نوستالجيا الحنين الى الثلاثينات لا علاقة لها بواقع هذه الفترة القاتمة في حياة المجتمعات الرأسمالية .. فقد كانت الثلاثينات الضارية داخل المعسكر الراسمالي والامبريالي والتي قادت الى الحرب العالمية الثانية . لكن ثلاثينات النوستالجيا المعاصرة هي ثلاثينات النساء المليئات بالانوثة والسحر ، والثياب التي تبرز جمال المرأة واستدارات جسدها ، وخطوط التجميل التي تبرزها في صورة الضعيفة والمغوية معا . وقطع الاثاث الموحية بالثراء والعز العريق ، وقصص الحــب المليئة بالتنهدات والعواطف المسترخيات .

ووجدت هوليود في آخر روايات فيتزجيرالد (آخر الاغنياء) ـ والواقع ان كلمة Tycoon الانجليزية تعني عتاة الاثرياء، متوحشي الغنى ، أو مفرطي الثراء ـ وجدت في هذه الرواية ضالتهما . وهي رواية لم يقيض لفيتزجيرالد أن يكملها قبل وفاته عام ١٩٤٠ اثر نوبة قلبية .. وتدور حول عالم السينما الامريكية في هوليود التي كان فيتزجيرالد يعمل فيه قبيل وفاته . وعهدت الى هارولد بنتر بكتابه سيناريو هذه الرواية الناقصة ، والى الياكازان باخراج الفيلم والذي اختار بدوره فريقا من المع النجوم لتمثيله مثل روبرت ميتشــوم وتوني كيرتس وروبرت دي نيرو وجاك نيكولسون وجان مورو وغيرهم. ورواية فيتزجيرالد الناقصة والتي حاول الاعداد السينمائي ان يكون مخلصا لتفاصيلها قدر الامكان وان يقف بالفيلم حيث تتوقف الرواية، توشك ان تكون محاولة من فيتزجيرالد للتاريخ لفترة من حياتـــــه الخاصة . الشخصية الرئيسية في الرواية هي شخصية مدير انتاج شركة مترو التي كان يعمل لها فيتزجيرالد او بالاحرى تقوم علــى شخصية مدير الانتاج الشاب هذا ايرفينج ثالبيرج الذي مــات وهو في السابعة والثلاثين بعد أن تحول الى أسطورة هامة في تاريخ هوليود وعلى شخصية فيتزجيرالد نفسه . من هذا المزيــج الغريب خلــق فيتزجيرالد شخصية مونرو ستار بطل رواية آخر الموسرين .. شخصية انسان ناجح قادر على تحويل أحلام الاخرين الى حقائق . ولكنه عاجز في الوقت نفسه عن تحقيق احلام الفتاة الوحيدة التي وقـع في غرامها .. وهي كالعادة فتاة بالغة الجمال بالغة النقاء بالغة الحزن، صورة لا تنتمي لعالم الواقع ولا حتى لعالم الاحلام . تقوم شخصيتها هي الاخرى على شخصية شيلا جريام الكاتبة الشابة التي التقى بها فيتزجيرالد عام ١٩٣٧ فاعادت له الامل والحيوية والقدرة على الكتابة، وذكرته بزوجته ، حبه الاول ، التي كانت ترقد في مصحة عقلية في هذا الوقت . ولكنها وقد أعادت اليه الامل وردته الى الكتابة الجادة ـ كما يقول أدموند ويسلون ـ تركته لتتزوج من رجل آخر .. كما حدث في الرواية . لكن رواية فيتزجيرالد الناقصة ، ومعالجة بنتر السينمائية لها والتي لم تتمكن من اكمال الرواية برغم أن شيلا جريام ـ والتي تعيش الآن في لندن ـ قد زودتهم بالخطوط العامة التي كان ينوي فيتزجيرالد أن يكمل بها هذه الرواية ، لم تتمكن برغم مهارة كازان من خلق فيلم كبير . وبقي (آخر الموسرين) برغــم بعض اللحظات اللامعة والتي لاتزيد على دقائق معدودات علامة على أفلاس السينما البرجوازية ، لانه فيلم بلاقضية وبدون حتى قصة كاملة .

الدين والجنس والسياسة في أطول مسرحية معاصرة

اذا كان التضاد هو مايربط فيلمي جافراس وكازان فان المشابهة هي الرباط بين افتتاح المركز الثقافي العراقي بلندن وافتتاح المسرح التجريبي في المسرح القومي . فالمركز لثقافي العراقي جسر يفتح على حاضر الثقافة العربية ، يصل المثقف والرأي العام الانجليزي برؤى هذه الثقافة العريقة وتجاربها . ومسرح « كوتيسلو » وهو المسرح التجريبي في المسرح القومي الانجليزي جسر آخر يفتح على التجارب الجديدة في عالم المسرح . وحتى نتعرف على هذا المسرح الجديد وعلى العرض الدرامي الاول الذي قدمه لابد اولا من فكرة سريعة عــن المسرح القومي الانجليزي هنا . وفكرة انشاء مسرح قومي انجليزي ظلت مطروحة في الواقع الثقافي البريطاني لاكثر من مائة عام ، ولم يقيض لها أن تظهر الى حين الوجود الا العام ١٩٤٩ أي بعد مائة عام من ظهور الفكرة لاول مرة عام ١٨٤٨ حيث مرر البرلمان قانونا بانشاء هذا المسرح . وفي عام ١٩٦٢ أنشئت فرقة المسرح القومي التي اتخذت لها مقرا مؤقتا في مسرح (الاولدفيك) . وفي عام ١٩٦٩ بدأ بناء مقر دائم لهذه الفرقة على ضفة نهر التيمز .. وهو بناء استغرق سبعة أعوام حتى اكتمل وتكلف ١٥ مليون جنيه استرليني .

والواقع أن هذا البناء الذي أفتتح في العام الماضي (١٩٧٦) يضم ثلاثة مسارح .. أكبرها هو (مسرح أو ليفيبه) المسمى باسم الممثل الانجليزي الشهير لورانس أو ليفيبه والذي كان أول مدير لفرقة المسرح القومي عند انشائها عام ١٩٦٢ ، ويسع ١١٦٠ متفرج وله خشبة كبيرة مفتوحة مزودة بأحدث الاجهزة والامكانيات المسرحية . وثانيها هو (مسرح ليتيلتون) المسمى باسم أو ليفر ليتيلتون أول رئيس لمجلس ادارة المسرح القومي وهو مسرح ذو خشبة تقليدية ويسع ٨٩٠ متفرج ومزود هو الآخر بأحدث الامكانيات المسرحية والتكنيكية . وثالثها هو (مسرح كوتيسلو) المسمى على اسم اللورد كوتيسلو رئيس اللجنة المسئولة عن تمويل وتنفيذ المبنى الجديد للمسرح القومي ، وهو أصغر هذه المسارح له خشبة تجريبية ويسع ٤٠٠ متفرج ويمكن تحويله الى أي شكل من اشكال المسرح التقليدية

أو الدائرية أو المدرجة . وقد أفتتح هذا المبنى الكبير على مراحل.. ففي مارس ١٩٧٦ أفتتح (مسرح ليتيلتون) وبدات عروض الفرقة القومية به بينما كان العمل لايزال مستمرا في اكمال بقية المبنى وفي أكتوبر من نفس العام أفتتح (مسرح أوليفييه) .. أما المسرح التجريبي فقد أفتتح في مارس ١٩٧٧ بعرض تجريبي يستغرق تسع ساعات ويثير من الجدل والمناقشات .

ويسمى العرض Illuminatus وهي كما تقول المسرحية نفسها مفرد Illuminatus وهي جماعة سرية شكلت في القرن ١٨ ويقال ان فكرتها بدات في القرن ١٥ .وتقدم العرض فرقة جديدة تسمى The Science Fiction Theatre of Liverpol فرقة القصص العلمي المسرحية بليفربول . وهو في الواقع اعداد درامي لاحد روايات القصص العلمي المسماة بنفس الاسم . وهي رواية من جزأين ألفها كاتبان أمريكيان هما روبرت شيا وروبرت أنطون ويلسون وأعدها للمسرح كين كامبل وكريس لانجام وهما كاتبان شابان من كتاب المسرح التجريبي الانجليزي ، وقاما أيضا باخراجها. وكين كامبل في الواقع من كتاب المسرح التجريبي البارزين وله تجربة هامة في هذا المجال هي مسرحية (الطفرة الكبرى) التي قدمهـا (مسرح الرويال كورت) عام ١٩٧٤ وأثارت ضجة مسرحية في حينها . لاتعادلها الا الضجة التي يثيرها هذا العرض الذي يبدأ في الثانية ظهرا وينتهي في الحادية عشرة مساء . والذي لايقدمه المسرح الا ثلاث مرات في الاسبوع (الجمعة والسبت والاحد) لان طول العرض يرهق الممثلين ، ولانه ليس من المتطور ان يعمل الممثل أكثر من ٣٠ ساعة في الاسبوع .. الواقع أن هذا رقم قياسي في مجال التمثيل . وقد بيعت كل تذاكر العرض في الاسبوع الاول ، وكان الكثيرون يقفون ساعات طوالا قبل العرض انتظار التذاكر المعادة أو التي لم يحضر أصحابها لاستلامها والتي تباع قبل بدء العرض بخمس دقائق .

وتقوم فكرة المسرحية على أن هناك جماعة تسمى جماعـة اليوميناتي تسيطر على العالم .. كجماعة المافيا .. مع فارق بسيط وهو أن المافيا من ضمن الاشياء التي تسيطر عليها هذه الجماعة . وتسيطر الجماعة الى جانب عالم الجريمة على عالم السياسة ايضـا مهما تنوعت المذاهب السياسية أو اختلفت نظم الحكم فما يهم هذه الجماعة هو السلطة ، والسلطة بمفهومها الواسع الذي يشمل السلطة الدينية والسلطة السياسية والسلطة الاجتماعية وتبدأأحداث المسرحية في نيويورك بمحاولة أحد رجال البوليس للربط بين مجموعة من الجرائم وعثوره على خيط مشترك يشير الى هذه الجماعـــة الغامضة ومحاولته المعقدة لتتبع هذا الخط . وفي موازاة مع هـذا الخيط الدرامي هناك صحفي شاب يعمل في مجلة (مواجهة) ويعـد تحقيقا عن هذه الجماعة بتكليف من رئيس تحريره . ويبدأ محرر (مواجهة) في مواجهة العديد من الاخطار بسبب محاولته للكشف عن هذه الجماعة ..

وبالتدريج ومن خلال تطور الحدث المسرحي وتفتحه التدريجي تدخل بنا المسرحية في عالم ساحر تمتزج فيه الفنتازيا بالـواقـع وتتعدد فيه مستويات المعنى في الموقف الدرامي الذي تدور أحداثه في تسعينات هذا القرن . وتمتزج فيه مختلف أساليب العمل المسرحي من الاساليب التقليدية الى أساليب المسرح الملحمي بعناصر القص والاغراب فيه ، الى وسائل المسرح الوصفي والدمى المتحركةوأساليبها التكبير والتصغير لكل حيلها المسرحية والاقنعة والمواقف الصادمـة للاعراف و التقاليد . وكلما تقدم الحدث الدرامي تصاعد معه الايقاع وانتقلت فيه الفنتازيا الى مستوى أكثر تعقيدا وثراء . يصبح معه من الصعب أو بالاحرى من العبث محاولة قص أو تلخيص ماجرى على خشبة المسرح ليس فقط لطول المسرحية المفرط وتشابك الاحداث فيها وانما أيضا لتفكك الاحداث نسبيا وتعدد الالات والرؤى . ومن هنا فان من الافضل محاولة تتبع مجموعة من القضايا أو الموضوعات التي أرى أن المسرحية تطرحها أو تعالجها من خلال بنائها الفانتازوواقعي هذا والذي تغامر فيه بتأسيس أول مسرح للقصص العلمي وللمغامرة مع أو في المستقبل .

وتطرح المسرحية في البداية قضية علاقة المعرفة بالفعل بالصورة التي ترى معها أن الموقف لاينفصل عن المعرفة وأن كل معرفة تحتم أو تنطوي على موقف مامن العالم . فكل من الصحفي ومفتش البوليس وجدا نفسيهما متورطين أو بالاحرى مستغرقين في مواقف حتمتها طبيعة الاشياء التي عرفاها . لان المعرفة نفسها في نظر المسرحية هي الموقف سواء أكان ايجابيا أو سلبيا .. بل أن استخدام مصطلحات الموقف الايجابي أو السبل من قضية ماتصبح مستحيلة دون معرفة بتفاصيل هذه القضية . ومن هنا فانها على الصعيد الفلسفي تنفي مبدأ حيادية المعرفة . وتجعل على نفس الصعيد الفلسفي المعرفة الحدسية جزءا مكملا للمعرفة الحسية أو الموضوعية . ومن هنا فانها تضاعف من مسئولية الانسان ازاء العالم ، ومن مسئولية المثقف على وجه اخص ، حيث أن البطل الرئيس للمسرحية هو هذا المحرر في مجلة (مواجهة) الذي ينطوي بحثه عن الحقيقة على مواجهة حقيقية للعالم بكل مافيه من خير وشر . وان كانت المسرحية في الواقـع تتجنب الوقوع في شراك فكرة الخير والشر بطبيعتها التبسيطية .

وحتى يصبح طرح المسرحية لعلاقة المعرفة بالفعل شاملا وبعيدا عن التجريدات الجافة فانها تنسج مدى هذه الفكرى بلحمة القضايا الرئيسية الثلاث التي تتناولها المسرحية وهي السياسة والدين والجنس . فعلى الصعيد السياسي تفرق المسرحية بين مثاليــة النظريات السياسية وبراجماتية النظم السياسية كما تتجسد فـي الواقع . وترى أن جهاز الحكم السياسي لايزال شبه واحد برغم اختلاف الغايات ، بمعنى أنه لايزال جهازا ذا طبيعة قمعية تستهدف الحد من حرية الانسان الخلاقة أكثر مما تعمل على تحرير طاقات هذا الانسان الابداعية . ولذلك فأن المسرحية تربط عالم السياسة بعالم الجريمة بصورة تذكرنا بالعلاقة القوية بين المافيا ووكالة المخابرات المركزية الامريكية وجهاز الحكم في واشنطون . وتوحى بأن المجتمع البشري قد درب على استخدام معايير مزدوجة في الحكم على الاشياء.. حيث يحكم على الجريمة التي يرتكبها نظام حكم سياسي بمعيار مغاير لذلك الذي يحكم به على نفس الجريمة اذا ماارتكبتها عصابة منظمة أو فرد ما . واذا كانت المسرحية تسقط الفروق النظرية عندما تتعامل مع الواقعي التطبيقي ، فانها تسقط كذلك مختلف التبريرات التي تفسر أو بالاحرى تعتذر عن وجود هذا الازدواج في معايير الحكم بصورة تقترب بالمسرحية أحيانا من المثالية الساذجة أن لم يكن من العدمية أو الفوضوية السياسية والفلسفية .

وبنفس المنظور تتناول المسرحية الدين .. من منطلق يرى أن جوهر دعوة كل الاديان السماوية واحد تقريبا . وأن مصير هذه الدعوات السامية في الواقع الفعلي واحد تقريبا ، فكل الاديان قد استغلت من قبل النظم السياسية ، وأفرغت من محتواها وتحولت في الواقع أحيانا الى مؤسسات تمارس سلطاتها في الواقع باسم الدين. وهي منه براء ، وتستعمل الرسالة الدينية التي اتبعت تحرير الروح الانسانية الى أداة تستهدف قمع الانسان وتشويهه . وتربط المسرحية الوظيفة الاجتماعية الدين بالدور السياسي الذي لعبتـه المؤسســة الدينية في خدمة نظم سياسية بعينها . ولاتنفي المسرحية أهمية الدين او دوره الايجابي ، بل توشك ان تعترف بحتمية وجود الدين كوسيلة لاعلاء التماسات البشرية ولتخفيف حدة المعاناة الانسانية في الواقع . ولكنها في نفس الوقت تؤكد على عبثية الموقف الراهن ولا معقوليته بالنسبة لعلاقة المؤسسة الدينية بالواقع .

اما القضية الثالثة التي تطرحها المسرحية فهي قضية الجنس باعتباره البؤرة الحيوية التي تتجسد فيها وطاة النظام الاجتمـاعي والاعراف والتقاليد السائدة على أقصى خصائص الفرد الانساني . فاذا كان الانسان يحتاج لاشباع حاجاته الاساسية من طعام وشراب وهواء وكساء الى انشاء علاقة مع الطبيعة أو مع الاشياء فانه يحتاج

لاشباع حاجته الجنسية الى تأسيس علاقة مع انسان آخر . ولان الانسان كائن اجتماعي لايعيش في الفراغ ، بل في مجتمع تحكمه نظم ومؤسسات سياسية واجتماعية ودينية .. الخ ، فان هذه العلاقة التي ينشئها مع انسان آخر لاشباع واحده من حاجاته الاساسية تتحول الى بؤرة لتجسيد كل آثار هذه النظم والمؤسسات عليه . وهو منهج في تناول الجنس استفادت فيه المسرحية كثيرا من أفكار علم الاجتماع الجنسي او علم الجنس الاجتماعي الذي اسسه فيلهالم رايخ في كتاباته العديدة في هذا الموضوع . وفي محاولة من المسرحية لتخليص المتفرج من الكثير من عقد العيب والتحريم والخجل تتضمن أحداثها مجموعة من الافعال الجنسية الفاضحة سواء أكانت على مستوى الجنس الطبيعي أو مستوى الشذوذ الجنسي .. وهي أعمال فاضحة وصادمة بالنسبة للمسرح الانجليزي ذاته والذي أصبح العرى أحد الكلاسيكيات المقبولة فيه .

هذه هي القضايا الاساسية التي يطرحها هذا العمل المسرحي الطموح .. وهناك الكثير من المآخذ على تناوله لها وحتى على بعض الافكار الاساسية التي يتبناها .. ولكن ترى أين هو العمل المسرحي الذي يخلو من المآخذ ؟ ان هذا العمل في نطاق كونه عملا تجريديا يعد من أفضل الاعمال التي قدمها المسرح الانجليزي في السنوات الاخيرة . لايعدل جموح أخطائه الاشطط مطامحة وضخامة انجازاته .. أنه بحق ملحمة مسرحية عصرية ومستقبلية معا تعلن بقوة عن افتتاح مسرح تجريبي طموح داخل مبنى المسرح القومي الذي يرعى اعرق التقاليد المسرحية في الوقت ذاته .

فرقة زائرة ومهرجان للطلائع المسرحية

تبقى من أحداث هذا الشهر الهامة زيارة فرقة (الشوبوهين) الالمانية والتي قدمت تسعة عروض لمسرحية مكسيم جوركي (المصطافون) على خشبة المسرح القومي .. واسم الفرقة الالمانية هو Schaubuhne an Hulleschenufer وهو اسم يبلور الكثير من فلسفة الفرقة المسرحية .. حيث يعني القسم الاول من الاسم خشبة المسرح أو العرض بينما الثاني صالة الصوت أو المرسى الذي يحتضن الصوت والعرض معا .. فالفرقة توازن بين أهمية الصورة المرئية والصورة المسموعة في العرض وبين مؤثرات الصوت والضوء معا . وقد استطاعت هذه الفرقة بقيادة المخرج الالماني الموهوب بيتر شتاين الذي يبلغ الاربعين من عمره والذي يقال عنه أنه أعظم مخرج مسرحي أنجبته ألمانيا بعد بريخت ، أن تفرض نفسها لا على المسرح الالماني وحده وانما على المسرح العالمي أيضا . وها هو المسرح القومي الانجليزي يستضيفها لتقدم بعض عروضها على (مسرح ليتيلتون) . وقد اختارت الفرقة أن تقدم مسرحية جوركي (المصطافون) لتتيح أمام جمهور المسرح هنا أن يقارن بين اخراج بيتر شتاين للمسرحية وبين والعرض معا .. فالفرقة توازن بين اهمية الصورة المرئية والصورة هنا قبل عامين . وقد قدر لي أن أشاهد العرضين . وأستطيع أن اقول ان اخراج شتاين للمسرحية قد كشف عن ابعاد كثيرة لم يتمكن العرض الانجليزي من لمسها . صحيح أن كلا العرضين قد تبنى تفسيرا متميزا ومتباينا للمسرحية .. لكن العرض الالماني كشف عن ثراء وخصوبة مسرحية جوركي بأبعد بكثير مما فعله المسرح الانجليزي . ولانني قد سبق أن كتبت بالتفصيل عن هذه المسرحية من قبل (1) فانني لن أدخل هنا في محاولة لتكرار الحديث عن هذه المسرحية . واكتفى بالاشارة الى أهمية استضافة الفرق الاجنبية وفي أعمال سبق أن قدمها المسرح الانجليزي ليقوم المشاهد باجراء المقارنات التي تخصب روحه وتوسع من أفق ثقافته وقدراته التذوقية .

واذا كان استقدام الفرق المسرحية الممتازة يسهم في توسيع افق الحركة المسرحية هنا ، فان اكتشاف طلائع كتاب المسرح والعمل على تشجيعهم وترشيد موهبتهم هو الرافد الاساسي الذي يضمن استمرار الحركة المسرحية ونموها . وهذا هو أحد المهمات السنوية التي تقوم بها فرقة المسرح الانجليزي في مسرح الرويال كورت . اذ تعقد مسابقة لكتاب المسرح الناشئين الذين لا يزيد عمرهم على ١٧ سنة وتقدم في المسرح التجريبي ، الملحق بمسرح الرويال كورت والمسمى المسرح العلوى أو مسرح السطوح اذ يقع أعلى المسرح الرئيسي ، المسرحيات الفائزة في موسم يستمر لعدة أسابيع . وقد تضمن موسم هذا العام تقديم أربع مسرحيات فائزة . كانت أحداها من تاليف صبى في العاشرة من عمره واسمها (صيد) بينما كانت أفضلها من ناحية البناء المسرحي مسرحية (مشيا) وهي لكاتبة شابة في السابعة عشرة من عمرها . وليس هذا الموسم السنوي الذي تحرص عليه فرقةالمسرح الانجليزي كل عام الا محاولة للقول لهؤلاء الكتاب الطلائع انكم كتاب موهوبون ولو عملتم على تطوير هذه الموهبة فانكم تستطيعون المساهمة في تطوير وتنمية المسرح الانجليزي . فهل نستطيع أن نستفيد من هذا التقليد في عالمنا العربي . وأهم جزء في هذا التقليد في تصودي ليس الالتقاء بكلمات التشجيع أو شيكات الجوائز وانما عرض الاعمال الفائزة على المسرح . فهذا العرض وحده هو الذي يحول عملية التشجيع تلك الى واقع ملموس . يكتسب فيه الكاتب الشاب من خلال اجراءات تنفيذ عمله على المسرح خبرة ثمينة في ميكانيكية العمل المسرحي ترفد معرفته وتساعده على تنمية وتطوير امكانياته .

(1) راجع مجلة (الآداب) مارس ١٩٧٥ .

رسالة مدريد

من لويس فلسطين

اكبر مجموعة من الامثال ، موجودة في اللغة الاسبانية .

يقدم عضو المجمع اللغوي الاسباني (خواكين كالفو سوتيلو) سلسلة من المحاضرات الاسبوعية حول الامثال في اللغة الاسبانية ، ويؤكد بأن نسبتها اكبر بكثير مما نراه من أمثال في اللغات الاخرى ، فقد ترجم الى الاسبانية على مر الزمن الكثير من امثلة البلاد التي حكمت اسبانيا على مر التاريخ وتكثر لذلك الامثال العربية المترجمة الى اللغة الاسبانية والتي تستخدم في نفس المعنى .

يؤكد السيد خواكين كالفو سوتيلو قائلا ، بأن عدد هذه الامثال يزيد على خمسة وستين ألف مثل ، وهذا يدل على غنى لغة سيرفانتيس بالامثال ، المستخدم غالبيتها في دول امريكا اللاتينية ايضا ، كما اضيف الى الامثال الاسبانية ، تلك التي لم تكن موجودة بها من دول العالم الجديد الناطقه بالاسبانية . وقد جمعت كل الامثال من الكتب القديمة ، ومنها ما هو عبارة عن حكمة ، من الحكم القيمة والجديرة بالاعتبار ، كما لو كانت في حد ذاتها مقطوعة ادبية قصيرة - اي ما قل ودل -

ومن الامثال المشتركة بين الاسبانية والعربية يمكننا ان نشير الى بعضها مثل - (يد امام ويد خلف) ويقصد به الانسان الخاوي الوفاض .

(البعيد عن العين بعيد عن القلب) - (الوجه مرآة النفس) - (عدو عاقل ، خير من صديق جاهل) وهكذا .

ولنذكر في هذه المناسبة بعضا من الامثال الاسبانية ..

(نظرة الانسان للامور ، تختلف حسب لون الزجاج الذي ينظر من خلاله) – (من يجمع الكثير بين يديه ، يكون ضغطه عليها قليلا) – (اذا غنى الاسباني ، فلديه شيء يقوله) – (هذه امراة لحمل العلم) ويقصد بذلك بأنها جميلة الوجه والجسم تصلح لحمل علم البلاد وتترأس الفرق في الاستعرضات – وهكذا .

وربما ستكون دراسة لطيفة لاي عربي في اسبانيا ، لو قام بفرز جميع الامثلة الموجودة والمستخدمة حاليا في اللغة الاسبانية وهي من اصل عربي ، بل ربما وجد أن بعضها غير مستخدم في اللغة العربية حاليا الا ان ميزة هذا التطعيم للغة الاسبانية بالكلمات والعبارات العربية ، حافظ عليها .

ولضرب مثال على ذلك ، نقول بأن كلمة (المخدة) ، لا تستخدم حاليا في اللغة العربية بقدار استخدامها في بعض الاقطار العربية باللغة العامية ، وهي عربية صحيحة لانها مأخوذه من الخد ، بينما نستخدم الوسادة ، وربما كانت اعم من المخدة .

والامثلة كثيرة على ذلك ، والامر يحتاج الى اخصائيين من مجامع اللغة في البلدان العربية للقيام بالكشف عن هذه الكلمات والعبارات التي قد تفيد لغتنا العربية الحديثة ويمكننا استرجاعها الى اللغة ، فقد ثبت بانها كلمات صحيحة وتدل على المدلول ، وكان قد استخدمها العرب في اسبانيا .

المستشرق الاسباني الدكتور بدرو مارتينيث مونتافيث .

وربما كانت شخصية هذا المستشرق الاسباني معروفة في الاوساط الثقافية العراقية ، فقد كان مديرا للمركز الثقافي الاسباني في بغداد فترة ، ثم مشاركته في جميع المؤتمرات الدولية والخاصة بالادب العربي الحديث او القديم والتي اقيمت في بغداد .

وقد عين مؤخرا ، عميدا للجامعة المستقلة بمدريد ، كما انه يشغل منصب رئيس قسم الدراسات العربية والاسلامية في الجامعة نفسها . وهو في الوقت ذاته ، يدير مجلة عملية تبحث في الموضوعات العربية وتنشر باللغة الاسبانية بعنوان (المنارة) ، كما انه من باحثي معهد الدراسات الاسبانية العربية ، وقام بتاليف عدة مؤلفات اخرها الكتاب الذي اصدره مؤخرا بعنوان دراسة في الادب العربي الحديث ، كما قام بترجمة بعض من الكتب من العربية الى الاسبانية .

والدكتور مارتينيث مونتافيث ، مهتم ايضا بالقاء سلسلة من المحاضرات في المراكز الثقافية المختلفة محاولا فيها اظهار الامجاد التي قدمها العرب في اسبانيا ليس لا سبانيا وحدها بل ايضا بالنسبة لاوروبا .

وفي محاضرته الاخيرة ، تحدث عن شخصية ابن الخطيب وفلسفته، والتي يعتبرها من اهم الفلسفات التي نقلت بعد ذلك الى اوروبا ، ويحاول في تمجيد العصر العربي في اسبانيا والايادي البيضاء للعروبة على اوروبا ، فيشير الى ان اول مجاري للمياه اقيمت ، كانت تلك التي اقيمت في قرطبة في عهد الخلافة الاموية في قرطبة ، ومكتبات ملوك الطوائف وصلت لتجمع اكثر من مائتي الف مجلد ، .... ان الحضارة العربية والاسلامية في اسبانيا ، شغلت جميع المرافق والموضوعات في الفن والطب والجغرافية والتاريخ والادب ، بل والموسيقى التي لم تصل اسبانيا الا في العصر العربي ، وانتقلت من عن طريق اسبانيا ، كل هذه الحضارة الى اوروبا .

ويحاول المحاضر ان يثبت بان (الكوميديا الالهية) ، متأثرة تماما بالثقافة العربية ، وكذلك جميع الثقافة الاوروبية ، انما تأثرت بهذه الثقافة والفلسفة التي نقلت اليها عن طريق اسبانيا بل حتى الفلسفة الاغريقية وصلت اوروبا عن طريق العرب خلال وجودهم في البلاد .

ادب .

طالعتنا الانباء اخيرا ، بأن حكومة المانيا الغربية ، انعمت بأرفع وسام لديها ، وهو وسام الاستحقاق ، على الاديب الاسباني الكبير والمؤرخ المشهور ، (سالفادور دي ماداریاغا) ، الذي كان مبعدا عن اسبانيا طيلة حكم الرئيس فرنكو . هذا الوسام ، جاء تقديرا من حكومة المانيا الغربية للاديب الاسباني واستاذ التاريخ بجامعة اكسفورد وتكريما لارائه التحررية التي نادى بها طوال حياته .

وسلفادور دي ماداریاغا ، هو مؤرخ معروف ، واديب ضليع ، وكان من كبار رجال الحكومة القطالونية المستقلة ابان العهد الجمهوري، واضطر لهجرة البلاد منذ انتهاء الحرب الاهلية الاسبانية . الا انه دعي مؤخرا لزيارة اسبانيا حيث اعيدت له درجته الجامعية التي كان قد حرم منها وكرسيه الجامعي ، ومع هذا فضل البقاء في انكلترا ، الا انه ينوي التردد على اسبانيا . وقد اشرف على اعداد احدث موسوعة حول تاريخ اسبانيا تقع في خمسة اجزاء ، وكان ايجابيا للغاية في حديثه عن اسبانيا في السنوات الاربعين الاخيرة .

وشخصية ماداریاغا ، مشهورة على الصعيد العالمي ، وارارؤه المتحررة ، ومبادؤه ، كان لها تاثيرها الكبير على اوروبا الحديثة كلها . وجاء هذا التقدير الالماني ليثبت ذلك .

وقد سمح مؤخرا بدخول مؤلفاته الى اسبانيا والترجمة الى عدة لغات ،

ترجمة كتاب دونكيشوت الى لغة الاسبرانتو العالمية .

يمكن اعتبار كتاب الدونكيشوت الذي الفه سيرفانتيس والذي نال شهرة عالمية ، بأنه اكثر الكتب المترجمة على الاطلاق بعد الكتب المقدسة ، وقد وافقت هيئة الاسبرانتو العالمية على تكليف احد المترجمين الاسبان لترجمة الكتاب الى هذه اللغة العالمية . فكلفت المترجم (فرنندودي دييغو) بالقيام بهذه المهمة ، وان دل هذا على شيء فانه يدل على اهمية هذا الكتاب ، فعدد الناطقين بلغة الاسبرانتو الدولية يتزايد يوما عن يوم الا ان الكتب المترجمة في هذه اللغة قليلة . وبالتالي فيمكن لجميع اعضاء هذه الجماعة في اي دولة ما من قراءة قصة هذه المغامرات في اللغة التي يفهمها جميع اعضاء هذه الرابطة الدولية .

نشاط معهد الدراسات الاسبانية العربية .

معهد الدراسات الاسبانية العربية التابع لوزارة الخارجية الاسبانية – قسم العلاقات الثقافية – والمشرف على جميع المعاهد الاسبانية في البلدان العربية ، يقوم بنشاط كبير في هذا الموسم ، فالى جانب المحاضرات الكثيرة ، واسبوع الموسيقى الاندلسية – الذي سبق ان اشرنا اليه – يقوم ايضا باعداد اول قاموس اسباني عربي متكامل وسوف ينتهي منه قبل شهر مايو المقبل ، ليكون خير اداه بالنسبة لجميع الباحثين الاسبان والعرب ، فهو اكمل قاموس في هاتين اللغتين من نوعه .

تكلف هذا القاموس ، خمسة عشرة سنة من الاعداد ، والان اصبح على وشك ان يكون حقيقة للعيان . ومن نشاط المعهد الاخر ، المحاضرات ، ففي شهر مارس قدمت اربع محاضرات تبحث في موضوعات اسبانية عربية من بينها ، المحاضرة التي القاها في الاسبوع الاول منه خوسيه مانويل كونتيننتي ، استاذ الادب العربي ، بالجامعة ، وكان موضوع المحاضره يدور حول الحب في الشعر الاسباني العربي . وتعرض المحاضر الى قصص الحب العربي في الشعر الاندلسي ، وابرز شخصية ولادة بنت المستكفي وابن زيدون ، وغيرهما من المحبين الذين عكسوا قصص حبهم في اشعارهم .

والموضوعات التالية ، كانت تدور حول (الحجر المذهب في مانيسيس في اقليم بلنسية) والقت المحاضرة مديره معهد بالنسيا دي دون خوان ، السيدة بالبينا مارتينيث ، اما المحاضرة الثالثة فالقاها فديريكو اربوس حول موضوع (الوريث) للبياتي والمحاضرة الاخيرة من سلسلة شهر مارس القاها مدير (الارتيوم موسيكاي) الموسيقية حول الموسيقى الاندلسية .

ومن ابرز محاضرات شهر فبراير تلك ، التي القاها السيد اميليودي سانتياغو ، استاذ الادب العربي بجامعة غرناطة ، حول

شخصية ابن الخطيب . وحاول الباحث في هذه المحاضرة ان يلقي الاضواء على دراسة جديدة قام بها فيما يتعلق الى ابحاث ابن الخطيب التصوفية . وقد حاول استخراج هذه الدراسة الجديدة من كتاب ابن الخطيب والمعروف باسم (روضة الطريف بالحب الشريف). حاول المحاضر ، تحليل شخصية ابن الخطيب ، ثم تحليل عصره ليدخل بعد ذلك في ارائه التصوفية ، والنظرية الجديدة التي اراد ان يضيفها الى الابحاث والدراسات حول تصوف ابن الخطيب. كماقام باستعراض التصوف الاندلسي قبل ابن الخطيب كمقدمة للحديث بعد ذلك عن التصوف في عصره ، ثم تصوفه بالذات .

مؤتمر مجلس اوروبا المنعقد في اسبانيا ، يولي اهتماما كبيرا لمدينة (البو خاررا العربية) .

قرر مجلس اوروبا ، بان يعقد اجتماعات العام الحالي في اسبانيا، وينوي القيام بدراسة حول طبيعة وبيئة بلدتين اسبانيتين قديمتين ، وهما ، مدينة (البوخاررا) العربية في غرناطة ، ومدينة (لا بينيا دي فرانسيا) باقليم سلمنقة بشمال اسبانيا . هذه الدراسات ، سوف تشمل بيئة البلدين ، وطبيعتهما الزراعية ، وعادات اهلهما ، ونوعية المباني واسلوبها المعماري ، والطرق التقليدية المستخدمة في الزراعة ، وما الى ذلك من موضوعات هامة .

واذا ما نظرنا الى مدينة (البوخاررا) فنرى فيها ، الاثار العربية الكثيرة ، ليس فقط في اسلوب المباني بل في عادات اهل المدينة التي تعتبر اكثر المدن حفاظا على التقاليد العربية ، والسبب في ذلك راجع الى ما يأتي . بعد ان استولى الملكيون الكاثوليكيون على غرناطة ، وعاد العرب الى شمال افريقيا ، كانت هذه المدينة ، العربية الصرفة تريد الابقاء على ما هي عليه ، فبعثت برسالة الى الملكيين الكاثوليكيين، تطلب منهم احترام تقاليد السكان ودينهم وعاداتهم التقليدية ولغتهم العربية ، مقابل اعتراف هؤلاء بايزابيل وفرناندو كملكين عليهم ، وقبل الملكان ، وقطعا عهدا ، خصوصا وان سكان المدينة اصروا على الحفاظ على تقاليدهم وهم مستعدون للنزول في حرب ضد الملكين لو اتوا اليهم بالقوة لارغامهم على تغيير تقليدهم . وظلت هذه المدينة تدين بالدين الاسلامي ، وتحافظ على تقاليدها العربية وعلى ماكولاتها الاندلسية وموسيقاها ودينها ومساجدها ومدارسها ، حتى صفيت المسألة بعد قرون . الا ان النساء بقين الى الان على الرغم من اعتناقهن للدين المسيحي محافظات على الحجاب ، والملابس الفضفاضة حتى القدمين وطريقة المعيشة ، ونفس المباني في حد ذاتها والعادات العربية

وما من شك في ان اهتمام المجلس الاوروبي بهذه المدينة وتاريخها ومعمارها ، سوف يكون له اثره الكبير في اعادة تاريخها للأذهان وابراز حقيقتها غير المعروفة من الكثيرين من الاسبان انفسهم ، والذين لا يعرفون الا النزر اليسير عن هذه الحقيقة التاريخية واسباب الاختلاف بين معيشة سكان هذه المدينة والمدن المجاورة لها حتى في صناعة الحلوى وطهي الماكولات التي تذكرنا بالاطعمة المغربية او بالاحرى الاندلسية القديمة . وجدير بالاشارة في هذا المقام ، بأن الاندلس التي كان لها مطبخ مميز لها ، يحوي على الكثير من الاطعمة اللذيذة والمعقدة ، فلا نرى فيها الان ، اي طبق مميز لها ، على الرغم من وجود اكثر من طبق لكل اقليم من الاقاليم الاسبانية الاخرى .

ومن المنتظر ان تتمخض دراسات هذا العام للمجلس الاوروبي لمدينة البوخاررا ، عن اصدار دراسة وافية وشاملة لتاريخ المدينة وحضارتها العربية . انه لفخر للعروبة ان يهتم المجلس الاوروبي بهذه المدينة الصغيرة التي اثبتت شهامة كبيرة وتمسكا كبيرا بتقاليدها طوال قرون .

معرضان هامان في مدريد .

معرض مصلحة سك النقود .

اقيم في مصلحة سك النقود بمدريد معرض للمداليات التذكارية التي اشترك بها الفنانون الاسبان والاجانب المختصون ، في مسابقة (توماس فرانسيسكو بريتو) السنوية ، وهي الجائزة الوحيدة التي تمنح في اسبانيا في فن الميداليات التذكارية . هذه هي المرة الاولى التي يقام فيها معرض لاعمال المشتركين في هذه المسابقة . وقيمة الجائزة الاولى فيها ، مائة الف بزيتة ، والثانية خمسون الفا والثالثة خمسة وعشرون الفا ، على ان تحفظ المصلحه بجميع الحقوق بالنسبة للمدالية الاولى . ولم يكن موضوع المسابقة محددا بل كان حرا ، . وقد لوحظ في معرض هذا العام ، اختلاف كبير في اسلوب التنفيذ والاسلوب الفني بصورة غير طبيعية ، فراينا ميداليات على شكل مكعبات ، واخرى ذات اشكال هندسية هي ابعد ما تكون عن الميدالية التذكارية بالصورة المألوفة والمعروفة ، الا ان الاتجاه الجديد بالنسبة للمدالية التذكارية ، انما يختلف تمام الاختلاف عن العملات المتداولة والمقيدة بالكثير من الشروط التي لا يمكن الخروج عنها خصوصا بالنسبة لارتفاعات النحت البارز والتي يجب ان تكون بنفس ارتفاع الاطار المحيط بالعملة . اما في الميدالية الحديثة ، فلا تقييد ولا شرط بالنسبة للارتفاعات المختلفة للنحت بالميدالية ولا داعي للتقيد بالصورة الدائرية التقليدية ، بل قد تكون مستطيلة او مربعة او مكعبة ، او على درجات مختلفة او ذات فتحات وفجوات فيها . ولكن على اي حال فان الخروج والتمادي في البحث عن الاشكال الغريبة للميدالية ، يخرجها عن هذه الكونية لتكون اي عمل فني اخر غير الميدالية في حد ذاتها .

وهناك دور تخصصت في صناعة الميداليات التذكارية للمناسبات المختلفة ، وتصبها في الذهب وتجني هذه الدور الكثير من المال ان تبيع الذهب بأضعاف ضخمه بعد وضع صورة للملك او شخصية تاريخية ومنه وتسك منها كميات كبيرة .

ومشكلة الميدالية عموما ومشكلة العاملين في هذا الحقل الفني كبيرة وهامة ، فالميدالية ، يجب ان تكون بتكليف من هيئة من الهيآت او مؤسسة او بمناسبة معينة ، فعملها معقد ومراحله كثيرة ، وبالتالي فهي مكلفة ، ولرد ثمن التكلفة لا بد من سك مجموعة كبيرة من النسخ ، وقلما نجد من يشتريها الا اذا كان عن طريق المصنع مباشرة او عن طريق الوكلاء وليس عن طريق الفنان ذاته ، كما ان الفنان ليس لديه المال الكافي ليتحول الى صاحب مؤسسة ترويج وبيع ميدالياته . لذا نقلما نجد الميدالية معروضة في معارض النحاتين الميدالية التذكارية معروضة ، وان عرضت ، فهي مصبوبة بالبرنز ، وليست مسكوكة لان السك بحاجة الى تصغير حجمها ، وحفرها في الصلب ، ثم سك مجموعة كبيرة منها ، فان تكلفة صناعة ميدالية واحدة ، لا يتحمله جيب الفنان .

ولذا ، فقد اتت هذه المسابقه السنوية لتكون خير مشجع على حث المثالين ومصممي الميداليات على تنفيذ ميداليات اخرى طمعا في الحصول على هذه الجائزة التي تعطي للفنان مركزا فنيا كبيرا اكثر بكثير من قيمة الجائزة الاولى في حد ذاته .

اما المعرض الثاني ، فهو المعرض الوطني لفن النحت ، والذي تنظمه في كل عام الادارة العامة للفنون الجميلة ودائرة الفنون الجميلة ، والذي تقدم فيه جائزة النحت السنوية وقيمتها مليون بزيتة . ويمكن لجميع الاسبان الاشتراك فيه سواء من المحترفين او من الهواة ، واشترك في هذه المسابقة هذا العام ١٣٥ . تمثالا ، الا ان نسبة كبيرة منها رفضت وعرضت منها ستون عملا فقط وبعد زيارتي للمعرض ، وتفقد الاعمال الفنية فيه والعمل الفائز بهذه الجائزة القيمة اتفقت مع نقاد الفن على ان مستوى المعروضات في هذا العام كان ضعيفا ، للغاية بعكس ما كان عليه في السنوات السالفة ، وقد اشتركت ثلاثة اعمال خارج التحكيم ، نظرا لان المتقدمين بها هم من الاجانب ، الا ان الاعمال الثلاثة كانت احسن ما في المعروض ، ومن بينها تمثال للفنان المصري عبد الهادي الوشاحي الذي يستكمل اعداده الفني في مدريد .

هذه الاعمال الفنية ، موضوعة في كتالوج ، ظهرت امام كل صفحة اسم الفنان وصورة للعامل الذي تقدم به ومجرد وجود اسم الفنان في

هذا الكتالوج ، هو في حد ذاته تقييم لاسمه وشهرته الفنية . ومشكلة النحت مشكلة كبيرة ، فجميع هذه الاعمال ، كانت كبيرة الحجم ، ومنفذة أغلبها من البرنز ثم كان على اصحابها من سكان الاقاليم ، نقلها الى مدريد واعادتها الى مراسمهم على حسابهم الخاص وقد خاب امل الكثيرين بعد المجهود المبذول ، والاموال الطائلة في تنفيذ العمل الفني ونقله حتى مقر الجمعية في العاصمة الاسبانية .

رافائيل البرتي ، الشاعر والقصصي المتجدد .

يعتبر (رافائيل البرتي) من الشعراء الاندلسيين الهامين ، ولد في (ميناء سانتا ماريا) في اقليم قادش وعلى شاطيء البحر منذ خمس وسبعين سنة ، وعاش ايامه وسنواته الاولى في الاندلس فتشبع بجوها ، واصبح البحر ملهما له في حياته الادبية والشعرية . والغريب بان رافائيل البرتي بداء حياته كرسام ، كان يصور البحر ، والمنازل البيضاء في ضيعته ، وصيادي الاسماك ، وما اليها من واقع الطبيعة التي تحيط به . وهو يعتبر من جيل السبعة والعشرين ، فكان يبلغ آنذاك الخامسة والعشرين من عمره . وحاول ان يقارن بينه وبين الشاعر الغرناطي الكبير (غارثيا لوركا) فيقول ، انني شاعر الاندلس الاسفل ، وغارثيا لوركا ، شاعر الاندلس الاعلى . واكتشف موهبته الشعرية عندما كتب اول اشعاره في عام ١٩٢٣ ، وبداء بهجر الرسم محاولا تنمية موهبته الشعرية ، فلديه في الاندلس عدد كبير من الشعراء الموهوبين ، امثال خوان رامون خيمينيث الحائز على جائزة نوبيل وغارثيا لوركا ، والاخوان ماتشادو ، وغيرهم كثيرون من المنتمين الى نفس الجيل الاسباني في الشعر . فلم يكن غريبا على البرتي ان يبرز في الشعر ، فقد قراء الكثير من اشعار العرب في الاندلس ، ومن زملائه الشعراء الاسبان ، انه شاعر اسباني عربي ، الا انه كان يفكر ويكتب باللغة الاسبانية .

وبعد ان انتقل الى مدريد ، بداء بالخروج عن قوقعته في التفكير في الاندلس وبعقليه الاندلسي ، ليحاول ان ينفتح على التيارات الشعرية والادبية العالمية . ومنذ شبابه وحتى الان ، كان متجددا باستمرار ، ذلك لانه كان طوال حياته متصلا بالتيارات المتجددة وبالشباب اذ يرى بأن الشباب نبع لا ينضب ، فاذا ما جمعنا هذا النبع الى خبرته التي لمسها عبر حياته ، أمكننا ان ندرك مدى قوة شعره ، واعماله الادبية والمسرحيات التي كتبها .

الا انه لاسباب سياسية ، غادر اسبانيا وبقي في ايطاليا حيث عاش هناك ، وانخرط في حياتها وفي تياراتها الادبية ، واصبح ذا عقلية ايطالية في جسم اندلسي ولغته لا تخلو من المزيج بين اللغة الايطالية واللهجة الاندلسية .

الا انه على الرغم من بعد البرتي عن ارض بجسده ، الا ان اعماله الادبية وكتبه الشعرية ، كانت تجد كل التقدير والانتشار بين الاسبان ، الذين ملاءوا مكتباتهم بكتبه الشعرية والقصصية .

ثم عاد الى اسبانيا مؤخرا في احدى مسرحياته التي لاقت خلال عشرة شهور في مدريد اكبر النجاح وهي بعنوان (ايل آديفيسيو) وصادف ان جاءت الى اسبانيا ممثلة كبيرة هي ماريا كاساريس وكانت تعيش في فرنسا حيث هجرتها مع والدها الذي وصل لان يكون رئيسا للجمهورية الاسبانية قبل الحرب الاهلية . وهكذا اشترك عنصران هامان في مسرحية واحدة ، الكاتب الكبير المبعد ، والممثلة الفذة التي عادت الى ارض الوطن بعد اربعين سنة من القطيعه .

وكان الاسبان يتوقعون حضور البرتي لافتتاح وتدشين هذه المسرحية ، الا ان حضوره الادبي لم يشركه حضوره الجسدي الى ارض الوطن .

واحسن ما كتبه النقاد في ادب البرتي ما يأتي .....

(ان البرتي ، هو كاتب مجيد ، يعرف المشكلات المحيطية بعصره يحللها ، ويدرسها بصورة لا تخلو من الفكاهة التي اشتهر بها اهل الاندلس ، الا ان اغرب ما فيه ، هو ان كل كتاب يكتبه ، انما يمحو الكتاب السابق له ، فهو متجدد التفكير ، وهذا ما يجعله شابا على الرغم من بلوغه الخامسة والسبعين .

وقد الف اكثر من عشرين كتابا في الشعر ، ومثلها في القصة والمسرحية ، ومن اشهر اعماله ، (ليلة حرب في متحف البرادو \ التريبول المزدهر) وغيرها ... ومن كتبه الشعرية الممتازة ، كتابه الاول الذي نشره في عام ١٩٢٦ ، وبعنوان بحار على الشاطيء ، وفيه يشرح ذكرياته في مسقط رأسه على ساحل البحر في جنوب الاندلس .

رسالة وارشو

من عدنان المبارك

لم يحظ مسرح الممثل الواحد ، عدا بولندا ، بمثل هذا التطور والاهتمام . فمنذ احدى عشرة سنة يقام مهرجان لهذا النمط المسرحي .

وجاءت هذه المبادرة من فويتشيخ شيميون ، الممثل البولندي الذي يتخصص في تقديم الشخصيات الشعبية كالفلاحين والجنود البسطاء .

لقد برزت هذه الظاهرة من واقع مسرحي معين في البلاد فازدهار المسرح المعتمد على كامل عناصر التقديم ، من ديكور وموسيقى وضوء ومؤثرات اخرى قد جعل المخرج يبسط سيطرته التامة مما قلص بالنتيجة نفوذ الممثل وعمله . لقد احس الممثل بانه ضائع وصغير في هذه الدوامة الضخمة من الديكورات والاكسسوار وكامل التقنية المسرحية .احس بانه معطفا كتلك الصورة التي تطفى عليها زخارف الاطار.

وهكذا ظهرت لدى الكثير من الممثلين الرغبة في الانفصال عن هذه الماكنة المسرحية ، والدفاع عن الشخصية وتعبيراتها الخاصة حيث اقتربوا شيئا فشيئا من حقل المونودرام (مسرح الممثل الواحد) .

لقد لجأ هؤلاء الممثلون في حقل التاليف الى الشعر والنثر الادبي والادب التسجيلي كالمذكرات وغيرها ، لجأوا في (احاديثهم) على المسرح وعن اليوم الحاضر الى نصوص أدبية جاهزة ، لجيته وافلاطون وكافكا وغوغول . وانا اتذكر عروضا مونودرامية ناجحة اعتمدت على مذكرات الراقصة ايزادورا دنكان والمغنية اديت بياف واخرى على أشعار شعبية . كذلك لقيت النجاح تلك العروض المعتمدة على (حوارات) شكسبيرية ، من (هاملت) مثلا .

لا شك ان هذا المسرح ليس بالجديد . فهو مرتبط تماما بتقاليد مسرح الممثل عامة واصول الالقاء الشعري كذلك ، الا ان الجديد هو تطوير تلك القيم القديمة وتكييفها للضرورات المعاصرة . فهي بمثابة سعي لفك حالة الحصار التي فرضها مسرح (التقديم) المعاصر الذي رسخ أو توقراطية المخرج وطغيان المؤثرات التشكيلية وغيرها . وفي مسعاه يحاول هذا الممثل (المتمرد) أن يعثر على الهامات جديدة من مصادر المسرح القديم (الاغريقي وغيره) والمسرح الآخر (كالتقديم الفولكلوري) الذي لا يحتاج فيه الممثل والمتفرج الى وسطاء وحين كان الانتباه منصبا على الممثل وحده . فهذا الممثل هو الذي كان يقرر شكل التقديم ـ الاشارة والكلمة والشخصية ودرجة الموهبة . وامام ابصار المتفرجين كان يجري الامتحان ـ امتحان موهبة الممثل وقدرته الفنية .

ان مسرح الممثل الواحد يلقي القبول في بولندا وخاصة لدى الشباب الذي يعامل علاقته مع هذا المسرح كأشارة اعتراض على النمطية السائدة ..

(من مشاكل الثقافة البولندية)

لعل من بين علائم ديناميكية الحياة الثقافية في بولندا ، كثرة

المجلات الاسبوعية والشهرية والفصلية والدورية التي تتناول قضايا الأدب والفنون وكل ما يسمى عامة بالثقافة. والواقع ان هذه الاصدارات المنتظمة تتفاوت في المستوى الا انه تفاوت مرسوم مبعثه تلبية الحاجات لدى مختلف اوساط المجتمع الذي يتفاوت في المستويات ، رغم أنه ودع الأمية منذ زمان طويل ويتعامل مع ادوات وأجهزة للثقافة متطورة للغاية . واعتقد أنه أمر طبيعي ، وسيبقى هكذا ، لمراحل عدة .. فهذا هو قانون التطور الثقافي . الا انه تيار التطور لا يكتسح جميع المشاكل أو يشتتها . ومن بين هذه المشاكل خمول النقد الفني الراهن!. وبعض أسباب الخمول ذكرتني بأسبابنا ، كأنتقال النقاد والكتاب المعروفين الى .. الوظيفة (وهي مسألة كرست لها مقالات بعض كتابنا في الصحافة اليومية) . فهؤلاء كفوا ، تقريبا ، عن المساهمة في الحياة الفنية الجارية . والسبب الآخر (كذلك موجود عندنا) هو ذلك الجو السائد في النقد والذي من ملامحه النفوذ ، في معظم الأحوال ، من أثارة قضايا غير مريحة لاتسبب غير صداع الجدل . وفيما يتعلق بحلبة النقد الأدبي جاءت بعض الاتهامات على لسان فلاديمير سوكورسكي رئيس تحرير مجلة (شهريات الادب) وهي من ابرز مجلات بولندا الثقافية . يقول سوكورسكي ان هذا النقد باهت الملامح مثلوم الادوات ناعم اللسان يفوح بالمهاونة على الصعيدين الفني والفكري . كذلك فهو يرهب الأدباء – المؤسسات. ومن هنا حالات التوقف الفني والفكري هذه . بعدها انتقل سوكورسكي الى مشكلة ملتهبة اخرى – ادب الشباب الذين غالبا ما يتهمون بأن انطلاقتهم الاولى تفتقر الى ذلك النضوج الفكري الأمر الذي ولع النقد بالاشارة اليه متجاهلا مسألة أنه لو كانت الحياة العقلية متطورة لذلك المستوى الذي يتخيله النقد، لما كان بالامكان ظهور نتاج ناشيء متواضع وفقير ! ان محاور ادب الناشئة هي القضايا الجانبية أو الأخرى المنتزعة من عالم التأمل الاخلاقي والعادات الاجتماعية . ويجد سوكورسكي ان هذه المسألة تثير الحاجة الى النقاش وليس قصر اجنحة الفنان الناشيء . ويخلص الى نتيجة تدعو النقاد الى الاهتمام بما هو هام وشيق في عمل الناشيء وأظهار النقص والضعف .

لقد اثار سوكورسكي قضايا عديدة تتباين في الأهمية ثم طرحها للنقاش العام امام النقاد على شكل أسئلة أساسية منها : ماهو التقدم الاجتماعي والأقتصادي والثقافي ؟ كيف تبدو اليوم الوظيفة الاجتماعية وللأدب والفن ؟ كيف يثمن مجتمع اليوم هذه الوظيفة ؟ . ووعد سوكورسكي بان تقوم مجلته بتنظيم ندوات خاصة بهذه المواضيع، آمل ان تسنح الفرصة حينها لأطلاع قراء (الأقلام) على ما سيدور اثناءها .

(الحفلة التنكرية)

هذا عنوان مسرحية قديمة كتبها الاديب البولندي الكبير ياروسلاف ايفا شيكفتش . وبطلها الشاعر الكسندر بوشكين . وهذه المسرحية غالبا ما تقدمها مسارح البلاد . وكان عرضها الاول قبل أربعين سنة . وفي هذا الموسم المسرحي شاهدناها مرة أخرى ولكن بتفسير واعداد تقني آخرين .

تتميز (الحفلة التنكرية) بهيكل متين وحوارات ذكية أضافة الى تلك الادوار بينة القسمات والأطراء . ورغم قدمها فما زالت المسرحية راهنة حيث تعود الى تلك المفصلة الفكرية والاخلاقية حول الخلاف بين « قانون » الفن « و قانون » الواقع . وحين استخدم ايفا شكيفتش تلك الفكرة الرومانتيكية (التعارض بين الفنان والعالم) لم ينجر الى الاغراء المعهود في الاعتماد على العناصر البيوغرافية أو الأقتراب الأنفعالي أو العاطفي من مثل هذا الموضوع . فبوشكين ايفا شكيفتش ليس فقط زوجا مخدوعا معذبا تحرقه الغيرة بل هو قبل كل شيء فنان عظيم يحارب ، وان كان بدون ثمرة ، استبداد القيصر . والصراع يدور هنا بين بوشكين المخلص لمبدأ اللامهادنة والمحكوم عليه ، في الوقت نفسه ، بالسجن في القفص الذهبي ، وبين الحاكم الأوتوقراطي الذي يسلط ضوء السياسة على كل القضايا . وهذا الحاكم يجد ان فن بوشكين وآراءه أصبحت تحديا وان كانت تساوره الظنون حول خطورة مثل هذا التحدي . فمرة يغضب حاكمنا وأخرى يقول عن شاعرنا (هذا متمرد صغير) .. بيد ان هذه المواجهة غير المتكافئة كانت تحدد بوتيرة مسرحية رائعة ، ساحتها وضحيتها . وكان بوشكين موقنا بأن الخسارة هي مصيره لذلك يصدر الحكم على نفسه ..

لقد كرس ايفا شكيفتش ، كما قلت ، اهتمامه ، وليس لتلك العقد العاطفية في حياة بوشكين وزوجته الجميلة (ناتالي) بل لذلك (الحوار) بين موقفين متعارضين تماما ، ازاء الحياة بل بين نظامين متناقضين للقيم . وهكذا فسر المخرج المسرحية مستغلا طبقاتها السياسية الى الحد الأقصى محافظا ، في الوقت نفسه ، على التوازن الدراماتورجي في المسرحية ونابذا التبسيط . وبفضل ذلك بدا الخلاف بين الشاعر والقيصر ، في المسرحية ، حادا وذا أبعاد أخرى بعيدة عن مؤامرات البلاط ونزوات (ناتالي) ، الأمر الذي عمق، في المحصلة ، فجاعة مصير الكسندر بوشكين .

رسالة برلين الديمقراطية

من مرتضى الشيخ حسين

معرض الرسام خالد الجادر في برلين

اقيم في برلين عاصمة المانيا الديمقراطية معرض رسم للدكتور خالد الجادر الفنان العراقي المعروف . وقد أقيم هذا المعرض ضمن برنامج التعاون والتبادل الثقافي المشترك والاتفاقيات المعقودة بين وزارة الاعلام في الجمهورية العراقية ووزارة الثقافة في المانيا الديمقراطية . ومن الجدير بالتنويه ان هذا المعرض اقيم في مركز مهم في برلين اي في المتحف القديم الذي تعرض به عادة صور مشاهير الفنانين العالميين ولذا يمكن اعتبار اقامة معرض خالد الجادر في هذا المتحف تقديرا وتكريما له بما قدم ويقدم من فن اصيل يعكس ازدهار الحركة الفنية في العراق .

جرى افتتاح المعرض يوم ٦ نيسان ١٩٧٧ وحضره ممثل من وزارة الثقافة في المانيا الديمقراطية وعدد من الموظفين والصحافيين والضيوف . ونيابة عن وزارة الثقافة في المانيا الديمقراطية قدم الدكتور بورخارد برينجيس البرفسور المتخصص بتاريخ العراق القديم خطابا عرف فيه الحاضرين بالدكتور خالد الجادر متطرقا الى دراسته وافكاره ودوره الفعال في الحركة الفنية التقدمية في العراق ثم القى الدكتور الجادر كلمة اشاد فيها بجهود قيادة الثورة في العراق في تشجيع الفن والفنانين متحدثا عن المنجزات التي تحققت في حقل الفن منذ ثورة السابع عشر من تموز بقيادة حزب البعث العربي الاشتراكي كما شكر جهود جمهورية المانيا الديمقراطية في اقامة هذا المعرض وتعاونها مع العراق في شتى المجالات التي تواصر الصداقة بين الشعبين العربي والالماني .

ان ما قدمه الدكتور خالد الجادر من لوحات فنية زيتية وتخطيطات في هذا المعرض اثار اعجاب الزائرين واطلعهم على جانب مهم من جوانب التطور الحضاري المعاصر في الجمهورية العراقية فمن المعروف ان الحضارة هي حصيلة مالدى مجتمع من تطور في الاقتصاد والسياسة والقوانين الاجتماعية والفنون . ان ازدهار فن الرسم في المجتمع العراقي يقدم ولا غرو انعكاسا لحضارته المتصاعدة والسائرة الى الامام وهذا مايتضح لدى زائري هذا المعرض وغيره

من المعارض التي تقيمها اجهزة القيادة الثورية الطليعية في العراق وخارجه في مناسبات متواصلة .

لقد نشرت عدة صحف واسعة الانتشار في المانيا الديمقراطية انباء عن هذا المعرض ومقالات عن الصور التي عرضت فيه ومن المجلات هذه مجلة « فيلت بونه » التي يزداد اقبال السكان على شرائها في المانيا الديمقراطية فقد كتبت بقلم الدكتور بورخارد برينجيس مقالا عن خالد الجادر تطرقت به الى موجز عن حياته ودراسته واعماله وافكاره ومما جاء في هذا المقال :

معرفة بفن العراق القديم فشعوب الشرق ليس لها ماض عريق فقط وانما لديها كذلك حاضر ذو اهمية كبرى . واحد ممثليها الفنيين المتازين هو الدكتور خلد الجادر » .

لقد ضم المعرض ٨٢ لوحة زيتية وتخطيطا وكلها تعكس القدرة الفنية الرائعة لدى الرسام ولاسيما في الغرافيك وهذا ما عبر عنه زوار هذا المعرض . ان الصفة البارزة في هذه اللوحات والتخطيطات هي الفن الواقعي الذي اتخذه الجادر اتجاها له لم يحد عنه منذ بداية عهده بالرسم وجميع هذه المعروضات الفنية تنقل المشاهد



« ان تكنيك الرسم والتصوير لدى (الدكتور الجادر) متأثر بتقاليد الفن الاوربي ، وعمله عميق ، بعيد عن كل تلاعب شكلي ، ومع ذلك فهو راسخ الجذور بتقاليد وطنه ، واعماله تعكس حياة شعبه . » وفي ختام المقال اورد الكاتب : « ان اعماله المعروضة في برلين تقدم جانبا من انتاجه الذي يتميز بموقفه من وطنه واساتذة فنه . وهذا المعرض يتيح الفرصة المناسبة للتعرف على الفن الحديث المرتبط بالشعب في العراق . وهو جذاب بشكل خاص لكل من له

الى بيئة العراق من جنوبه حتى شماله . وهذا ما تعبر عنه صور عن بغداد القديمة باسواقها وشوارعها وصور عن الشامية والصويرة وشقلاوة ومنطقة الاهوار وقراها الجنوبية . وحيثما تنقل الزائر بين صور المعرض لاحت امامه مشاهد الطبيعة وحياة الناس الاجتماعية في العراق . ومثال على ذلك لوحات باعة السكاير ، ومطعم الطريق، وحديث الرحى ، وانتظار الطبيب ، ولعبة الاطفال في الطريق ، وتجمعات الناس في الاسواق ، والقيلولة ، والامومة ، وبائعات اللبن

وبعض الصور الشخصية المعبرة ومواضيع من خارج الوطن ولاسيما من برلين نفسها كراقصة الباليه ووراء الكواليس والهيبيين في باريس .

ان هذه الصور تعكس الحس الشاعري المرهف لدى الفنان والتعبير عنه بدقة الخطوط والالوان الدافئة المريحة للنفس الباعثة على الامل والتطلع الى بهجة الحياة ومافيها من خير وجمال فمما يلاحظ ان خالد الجادر حين يرسم صورة انسان بائس ومنظرا متخلفا فانه لا يوحى لك من خلال مشاهدة هذه الصورة بالتشاؤم وفقدان الامل بل بالعكس تنبثق من ورائها مشاعر عميقة كامنة تدعو الى الخير ورؤية جوانب الحياة الجميلة التي تقضي على ذلك البؤس والتخلف والتمرد من اجل حياة اجمل وافضل . ومن هنا ينعكس جانب الفكر التقدمي في مايرسمه هذا الفنان ومن هنا كذلك تتضح براعته وقدرته الفنية التي تجعله في طليعة الفنانين الواقعيين الذين لا يرسمون وكأنهم آلات تصوير . وفي ذلك رد على من يقول متجنيا عن الفن الواقعي في الرسم بانه بمثابة صور فوتغرافية تغني عنه الكاميرا . ومن الطبيعي ان الصورة الواقعية التي لاتنطوي على عمق المشاعر والافكار التي يريد الفنان تجسيدها تصبح مجرد صورة فوتوغرافية لابراعة فنية فيها ولا تحتاج الى موهبة رائعة . فالواقعية في الرسم غير هذا ففيها شاعرية الفنان واحساسه وافكاره التي تجعل من الصورة مايعبر عن الحركة لا الجمود الآلي ، فيهما ما ينطق بالابداع والقدرة على اثارة الانفعالات وفق ما يريد الفنان الموهوب . وهذا ما نلمسه في الصور التي يرسمها خالد الجادر وكيفية استخدامه الخطوط والالوان استخداما بارعا جاعلا منهما مواضيع حية ذات حركة وقوة تتفاعل مع مشاعر وافكار المشاهدين.

لقد سألت الدكتور خالد الجادر عن العوامل التي حدت به لاختيار الاتجاه الواقعي في الرسم ورأيه في بقية المذاهب الفنية فأجاب ما يلي :

ـ انها ليست قضية اختيار . فالبيئة التي شاهدت النور فيها وترعرعت وبدأت في وسطها بخطوطي الاولى على الجدران والورق والارض كانت كلها تعبر عن الواقع الذي يحيط بي . وقد تطورت تلك الخطوط الساذجة ونمت بنمو احساسي وعقليتي منصهرة بما يحيط بها فنشأت معبرا عن الحياة الاجتماعية في المحلة التي اعيش فيها . وكنت شغوفا بالتعبير عن اللقطات الفولكلورية . وكان لي ان دخلت معهد الفنون وتخرجت فيه . وكنت في باريس محاطا بالنزعات الفنية الحديثة والمغرقة في الحداثة خارج اكاديمية الفنون وداخلها كنت ابحث عن المواضيع الشعبية وارحل حيث البيئة التي تضم المجتمعات فاعبر عنها بالرسم بالاضافة الى المواضيع الدراسية المفروضة علينا . وكنت اتابع دائما كل جديد في الحركة الفنية الحديثة ، ولاغرو فقد كنت في قلبها في باريس مهد الفنون التشكيلية منذ القرن التاسع عشر ، وكنت اناقش زملائي واساتذتي واتابع الادبيات قدر المستطاع فلم يكتب لي ان اجنح الى غير الواقعية فهي في نظري الاسلوب الامثل للفنان الذي يعيش عصره ويعبر عنه تعبيرا صادقا . وليس معنى الواقعية أنني التزم بالواقع بشكل متزمت وانما استند على الواقع فانهل منه . فهو مصدري الوحيد . ولكنني من خلال ذلك اختزل واصحح واخطىء وانشىء الى غير ذلك بغية ان اخرج عملي الفني مطبوعا بالطابع الذي اريده كفنان يعبر عن الواقع بالشكل الذي يتوخاه . وانني حين ارسم اطمئن النفس باني اعبر عنها تعبيرا صحيحا يتفق ومعتقدي بان الفن هو ليس لي وحدي انا الفنان بل هناك من ينتظر ويتقصى ويتابع ما انتجه انا وغيري من الفنانين وهم كثر من الصور التي يشترك في فهمها جل الناس . ففي الوقت الذي نشاهد به الصور التجريدية مثلا لا تعبر الا عن روح فردية وفكرة ذاتية يختلف الناس وحتى الفنانين في تفسيرها بحسب رؤيتهم ونظراتهم الخاصة نجد الصور الواقعية توحد وتجمع حولها اكبر عدد من الناس . ومن هنا نلمس الجانب الثوري في الواقعية اذ انها ذات روح جماعية لا فردية وهي مكرسة للكل لا لفرد دون آخر .

واجابة على سؤال عن دور الفنان في خدمة مجتمعه ووطنه قال الدكتور خالد الجادر :

« الفنان شاهد عصره وهو خير من يحس ويتنبأ بآمال واماني شعبه والمساهمة بمآسية ومباهجه وحركته الديناميكية من اجل تحقيق مستقبل زاهر له . وقد دلل التاريخ على ذلك حيثما سجل الفنان في العراق وخارجه عبر العصور من احداث تحيط به خير تسجيل . فكان يمجد الخير والبطولات واصحابها كما كان يستهجن الباطل والشر والخنوع ويندد بفاعليها . لقد ساهم الفنان العراقي المعاصر في التعبير عن منجزات الثورة ووقف بقواه ومواهبه وراء حكومته الوطنية في جميع مواقفها البطولية ضد الاستعمار فقد سجل تاريخ الفن العراقي المعاصر في السنوات الاخيرة قطعا فنية سيكتب لها الخلود وهذا دور مشرف يقوم به الفنان لخدمة شعبه ووطنه ».

وسألت الرسام عن الفن التشكيلي في العراق ومدى التشجيع الذي قدمته قيادة الثورة في هذا المضمار فاجاب :

« ان الحركة الفنية في العراق تتصاعد بشكل يثير الانتباه سواء بالنسبة لنا نحن الذين نعيشها أو بالنسبة لجميع من شاهدها من اشقائنا العرب والاجانب عبر المعارض والتظاهرات الفنية التي تعكس قدرة الفنان العراقي واصالته وخاصة في السنوات الاخيرة . وكل ذلك يعود لما تقدمه حكومة الثورة من عون وتشجيع للقابليات الفنية واحتضانها ودفعها لتشق طريقا اوسع وبلا حدود .

واخيرا اجاب الدكتور خالد الجادر على سؤال عن الشخص الذي كان له الاثر البالغ في تطوير فنه قائلا :

« تأثرت باستاذي فائق حسن اكثر من تأثيري باي استاذ آخر عبر دراستي في معهد الفنون الجميلة . ثم كان لبعض الفنانين الفرنسيين واساتذتي في باريس اثرهم في اعمالي الدراسية » .

متابعات في الصحافة الأوربية

يوسف عبد المسيح ثروة

حين يتدخل العامل التجاري في عالم الفن ينتقص من قيمه ، يربكه ، يزعزعه ، بل يشوهه احيانا ، لانه لايطمع في شيء طمعه في الاستزادة من الارباح ، عن طريق العرض المثير ، الذي يدغدغ المشاعر والعواطف الرخيصة ، اعتمادا على اساليب ذات بهرج سطحي ، بعيدا عن روحية الفن الاصلية ، وهذا ماحدث لهوليوود مع الكاتب الامريكي الكبير ارنست همنفوري . يقول جورج . سي . سكوت في هذا الصدد : (ان هوليوود لم تكن منصفة قط مع همنغوي ، فانا لم اشاهد فلما واحدا استطاع ان يستحوذ على رواياته المشهورة، تحدثنا عن ذلك الاستياء ارملته فتقول : «كان(تقصد همنغوي) رجلا ملتزما اعمق الالتزام بالدقة ، بينما جرت الامور في مجرى اخر) وهذا ماتثبته الوقائع التاريخية بالقياس الى همنغوي . ومن تلك الوقائع استياؤه الشديد مما آلت اليه روايته (الشمس تشرق ايضا) على ايدي تيرون باور وافا غاردنر .(كان ارنستوافا صديقين تجمع بينهما اواصر المحبة ، ومع ذلك خاب ظنه فيها لعدم الدقة عدة مرات في مشهد مصارعة الثيران من روايته (لمن تدق الاجراس) .

صحيح ان (لمن تدق الاجراس) و (ثلوج كليمنجاور) و (وداعا للسلاح) قد عرضت في افلام ناجحة اقتصاديا الا ان ذلك النجاح لايعني شيئا يذكر بالنسبة للنقاد والذين امطروا تلك الافلام بسهام من النقد الجاد والمصيب . أما (القتلة) و (قضية ماكونبر) فقد نال فلماهما استحسان النقد وثناءهم . تتحدث ارملة همنغوي عن الفلم الاول اي (القتلة) فتذهب الى ان زوجها كان قد استحسن فلما واحدا هو (القتلة) الذي انتج سنة ١٩٤٨ وهو مبني على قصة قصيرة بالعنوان نفسه . وهذا الامر يدلنا على شيء واحد وهو ان الكاتب الامريكي الكبير لم يحظ بما حظى به كثيرون من الكتاب الصغار في الاونة الاخيرة من عناية ورعاية . الا ان لوس انجلس انتبهت بعد مضي عشرين عاما على اهمية الكاتب الامريكي الذي رفد الفن القصصي بعطاءات ثرة جعلته علما شامخا في عصرنا الراهن ، فسارعت الى احياء ذكراه باستقطاب روايته (جزائر في مجرى النهر) ذلك الفلم الذي سيطلع علينا بعد التحضير لغليمه (عبر النهر ومن خلال الاشجار) و (وداعا للسلاح) وهما الفلمان اللذان يصار الى وضع الخطط لانتاجهما .

ان مصادر صناعة الافلام تذهب الى الانطلاق من منطلق حسن الطالع لتحتوي مجمل اعمال همنغوي . اما (جزائر في مجرى النهر) الذي سمثل الدور الاول فيه جورج . سي . سكوت فهو اول فلم سيحظى بموافقة احد اعضاء اسرة همنغوي ، واعني بهذا العضو ماري همنغوي ، ارملته لقد قامت ارملته السيدة ماري بتحرير مسودات كتاب زوجها (جزائر في مجرى النهر) بعد وفاته ، كما انها قد اثنت في مقابلة خاصة على الفلم واداء سكوت وتنفيذه ، ومجمل عمله .

تقول السيدة ماري : (الفلم فلم كلاسي ، وهو حقا جميل في شكله المرئي . ومع انه قديم بعض الشيء ، فهو يعرض صورة اصيلة عن الرجل وتصرفاته ، عن عائلته واصدقائه ، الا انه فلم جيد .) الا ان السيدة همنغوي رفضت ان تعلق على راي همنغوي فيما اذا كان سيوافق على عرض روايته (جزائر في مجرى النهر) ام لا ، تلك الرواية التي تتناول محاولة الفنان المركزية لاعادة الاتصال بابنائه الثلاثة . تقول السيدة ماري في هذا الشأن :(اعتقد ان ذلك سيكون تدخلا على فكره لو اردت ان اعلق على الامر تعليقا خاصا) ثم تتطرق السيدة ماري الى بعض الافلام التي انتجت بالاستناد الى عدد معين من روايات زوجها ، فتتناولها بالنقد على اعتبار انها لم تكن بمستوى رواياته .ذلك انها اهتمت بصندوق بيع التذاكر اكثر من اهتمامها بالجودة الفنية والعطاء الغني بالايحاء اما الممثل ـالمخرج جون هستن الذي كان صديقا من اقرب اصدقاء همنغوي ، فيقول انه يخطط لوضع اول فلم يتناول اشد روايات همنغوي تعبيرية وروغانا واعني بذلك (عبر النهر من خلال الاشجار) ان الفلم ، على مايقول، سيتم صنعه في الشتاء ، بين الاحــراش التي تحيط بالبندقية ، على ان يكون رتشارد بيرتون في راس قائمة الممثلين لقد ذهب هستن بمعية همنغوي ، في حملة صيد الاوز ، وقد كانت هذه الحملة تمثل ذروة الكتاب في هذا الصدد . يقول هستن الذي كتب سيناريو الفلم : (ان ماعملته لم يكن تقطيعا لمجرى الفلم ، ولكنني استندت الى مجموعة كاملة من الذكريات في تعاقبها وانسيابها)

ان هستن الذي يتناوب في عمله بين التمثيل والاخراج ، يتحدث عن خططه بينما يمثل دور احد اساطين الصناعة في الفلم المثير (حين يقتل الشتاء) . انه سيخرج فلم همنغوي دون ان يمثل فيه . يتحدث هستن عن رواية همنغوي فيقول : (ان الرواية بالقياس الى همنغوي رواية تجريبية ، وقد حاول فيها شيئا لم يستطع انجازه على ماتحدث به الي . لكن الكتاب ارفع منزلة مما تحدث عنه النقاد. اما بيتر بارت منتج (جزائر في مجرى النهر) فانه يسعى الى انتاج (وداعا للسلاح) على رأس مشاريعه للسنة القابلة (بانتظار ماسيحدث من عنف في مقابل الفلم الذي يبحث فيه رجل عن ابنائه) .

اما الكاتب ف . سكوت فتزالد فله قصة اخرى مع هوليوود، يتحدث عنها بقوله : (لقد وضعت اسس القصة منذ خمس سنوات من اجل الحصول على ابتعاد نفسي عما يجري حولي) قالهذا الكلام حين كان يخطط لروايته (الطاغية الاخير) ثم يضيف الى قوله ذاك: (اما الان واوربا تتعثر فيبدو ان الامر مؤات . ذلك انها (يقصد الرواية) هروب الى ماض رومانسي ربما لن يعود مرة أخرى) . كان ذلك في ايلول سنة ١٩٣٩ او قبل مايربو على سنة من وفاته ، روايته لما

تزل غير مكتملة. ومما هو جدير بالذكر ان فيتز جيرالد كان واقعا تحت قبضتي ثالبرغ وستار المنتجين المعروفين .

ومع الاعتراف بهذه الحقيقة ، ولاسيما الاقرار بتأثير ثالبرغ الساحر ، يصح للمرء ان يعجب بما امتاز به الكاتب من صفاء ذهني وافق واسع ليدرك ادراكا جليا ماكان عليه ذلك العهد من رومانسية ووضع متدهور . كان فتزجيرالد يعيش قبل كل شيء في محيط هوليوود ذلك المحيط الذي لم يستطع ان يقدم له افاقا واسعة او رومانسية ففي ايامه الاخيرة المحطمة ، انخرط في صفوف الذين تدفع لهم اكبر المبالغ من المال ، واقسى مايكون من الاذلال، من كتاب الاستديو المعروفين ان بعضا من فقرات الكتاب البالغة الروعة تتعلق بمعاملة (ستار) لكتاب السيناريو . ومنها قول الكاتب : (كان النظام معيبا كما يعترف (ستار) بذلك ، خشنا ، تجاريا ، مثيرا للشراء . انه (يقصد ستار) هو الذي وضع اسسه ، وهذا واقع لم يتطرق الى ذكره قط) .

ان الرواية ، في شكلها المبعثر غير المكتمل تظل من اكثر الاعمال دقة في تحليل نظام الاستديو في تلك السنين ، وشرح مميزات ثالبرغ الفريدة ، التي كانت ، بين مميزات مجموعة من الطغاة ، حصيلة رجل اعور في مملكة من العميان . هذا صحيح ولكن العين الوحيدة تلك كانت ذات نفع وجدوى . اما ستار فقد عرف بشيء ضئيل من الذوق الشخصي وتصميمه على اتخاذ القرارات والدفاع عن معتقداته (ان ستار ينبغي ان يكون دائما على صواب ، ليس في اغلب الاحيان بل دائما ، والا ذاب الكيان كما تذوب الزبدة) . على حين كان ثالبرغ قاسيا اشد ماتكون القسوة بالقياس الى غيره دفاعا عن مصالح الاستوديو الخاص به ، ولكنه كان يتوسل الى غرضه بوسائل تتميز بالحكمة والكياسة اللتين تجعلانه يختلف عن غيره الاختلاف كله .

كان ذلك المحيط يتفرد بالمنافسات الشديدة بين الطغاة ، هذا المنتج والمخرج ينتزع صاحبه من مركزه ، ويأتي غيره ليقتلعه ، وفي زحام هذه المنافسة المخطرة يسقط الكثيرون ، فيتبددون ويتناثرون وينتهون . ومن هنا يعتذر الحديث عن (الطاغية الاخير) دون ان نأخذ بنظر الاعتبار كلا من الوثائق والروايات على حد سواء بين الخيال والوقائع . ان فيتزجيرالد نفسه يدعونا الى هذا الصعيد باشاراته المتعددة الى المعنيين بالسينما من مخرجين ومنتجين وممثلين من اضراب (كيبل) وكولمان وكلوديت كولبيرت وروبيرت نيرو وغيرهم .

ثم ان في الفلم من نواقص الرواية الشيء الكثير ، دون ان يكون فيه شيءمن حسناتها من ذلك مثلا الوقوف موقفا مناوئا لمقاصد فيتزجيرالد ومراميه لتكون نهاية الفلم خالية من الشوائب ، في حين ظهر الفلم على نحو غير مريح بالمرة مع ان الذي اخرجه استاذ فنان متمرس هو ايليا قازان . اما الكاتب المسرحي الذي كتب السيناريو فهو هارولد بنتر ، فضلا عن موريس جار الذي لحن الموسيقى بينما توني كوريتس الذي مثل برادي ، بطل الفلم ، لم يتمكن من القيام بالدور الحيوي الذي يقتضيه نسيج الفلم ـ وهذا الامر ينطبق على الاخرين الذين مثلوا ادوارا لها اهمية خاصة كري ميلاند ودانا ادروز وجون كارادين . اما قضية كاتلين مور (وهي تلك الفتاة الجذابة التي استولت على قلب ستار بما فيها من شبه بزوجته المتوفية) فلم تستطع ان تملاء دور الشخصية المحورية المترجرجة في اصل الفلم ، كمالم تستطع ان تكون الحلقة الرئيسية في الكتاب . هذا من جهة ومن جهة ثانية فان فتزجيرالد لم يتمكن من استغلال سيسيليا ابنة برادي ، المتيمة بالحب استغلالا يتناسب مع دورها بصفتها رواية من الدرجة الاولى . وهذا نقص كان الكاتب يمكن ان يتداركه عند اعادة النظر في الكتاب لتشذيب مافاته من هفوات واغلاط ليكون التوازن مكتملا . والفلم ، بعد هذا كله ، يقصر في اللحاق بكلمات فتزجيرالد المتزنة الشاعرية . ذلك ان هارولد بنتر افسح المجال بين اسطر الحوار لفجوات فاغرة بحيث يستطيع ان يملاءها الكاتب بما يناسبها من كلمات وجمل .اما مايثيره الفلم من عواطف ومشاعر واحاسيس فلم يتمكن الاداء التمثيلي من توفيرها . ومصداق ذلك ان روبرت دي نيرو ، على مايبدو ، كان يحاول ان يكون متحفظا اقرب مايكون الى الايجاز ، ومن ثم يستطع ان يعوض عما خسره من طاقة باطنية . اما انغريد بولتنغ ، الشخصية الغريبة المتدهورة ، ذات الحيوية (الزاميبية) السحرية ، فلم تستطع ان تلحق بالبطلة كاثلين ، بطلة فتزجيرالد ، (حيث كانت تمتلك وجها كوجه مينا ، فضلا عن مرحها الاخاذ الذي اجتذبت جيلا كاملا من الناس ، ان الجاذبية ، في الواقع ، هي الميزة التي عثر عليها في شخصياته الاصيلة ، والتي نقلها الى مخلوقاته ، غير ان الفلم خاب في الاستحواذ عليها . وهذا الامر يحملنا على الموافقة على وجهة نظر كاتب امريكي اخر هو هنري جيمس الذي شرح تلك الوجهة بملاحظة درامية مفادها : (ان الجمهور ، على وجه العموم طيب السريرة ، الا انه جاهل مطبق الجهل) . ومع ذلك ، فاننا نشك الان شكا يكاد يرقى الى اليقين ، ان موضوع الطيبة غير وارد . ومن هنا يصح القول : ان هوليوود بتعاملها الفظ مع الكتاب الموهوبين ، كانت وماتزال تسعى الى ابتزاز الارباح ، على حساب جودة الفن ارضاء لاذواق رخيصة اغلبها ينحو منحى الجنس المبتذل .

ـ ظهور كاتب جديد ـ

ومن الولايات المتحدة وعالم هوليود ننتقل الى ارلندة ، بلد الخضرة والطبيعة الساحرة والناس البسطاء ، لنشهد ظهور كاتب متميز هو «ايدان هكنز» ، استطاع ان يعبر تعبيرا فنيا متدفقا بالحيوية والاخلاص للحقيقة ، تعبيرا فيه الكثير من سمات الارلنديين المكافحين في سبيل حريتهم ووحدتهم واستقلالهم ، في وجه طاغوت الحكم الانكليزي الكاتب هو ايدان هكنز ، هاهو يعود في خريف السنة الماضية الى دبلن . تتحدث عنه روزيتا سويتمان على هذا النحو : (ان افضل كتاب ارلندة يعود الى الوطن في زيارة بعد غياب سبع سنين) . وبعد ان تقدم سويتمان تخطيطيا شخصيا عن الكاتب ، يعلق الاخير على التخطيط بقوله : (في هذا الذي صنعته الكثير من شخصيتي ،والشيء القليل عن كتبي . ان العنصر الذهني هو الذي اعني به لا الجسد الدنس . كانما الامر يبدو دونما تطور ولاتقدم . انظري ، انني اكتب بغض النظر عن الواقع ، كأني افكر في اجواء مسلوبة الهواء ، اصعد الشجرة على شكل مقلوب ، اي انحدر من فوق الى اسفل ان كان في استطاعتك ان تتصوري تلك الحال .) ومع ان هكنز نادرا مايتقبل اجراء مقابلات معه ،فان سويتمان تمكنت من استخلاص شيء من معالم شخصيته . ولد الكاتب في سيلبردج ـكلدار سنة ١٩٢٧ . وتربى على ايدي الراهبات في مطلع حياته التعليمية ، ثم انتقل من دير الراهبات الى مدرسة اعدادية خاصة . اما ابوه فقد كان يعد ضعيف الحال بالقياس الى صفوة الطبقة الوسطى في ارلندة . ثم آتاه الحظ ، فحصل على بعض المال ، مما ساعده على ان يقدم لابنه ايدان واخيه افضل مايمكن من وسائط التربية ككلية كلونكوزوود اليسوعية ،التي كانت مهبط الوحي بالقياس الى جيمس جويس وامه الرؤوم ثم نضب المال ، فاذا بهكنز يضطر الى مغادرة كلونكوز ليواجه مصاعب الحياة ومشاقها بالانتقال من هذه المهنة الى تلك من هذا العمل الى ذلك وفي هذه الاثناء يتزوج فتاة من افريقيا الجنوبية ، فيسافران معا بمعية فرقة دمى في طول اوربا وعرضها ، ويستقر بهما المقام بعد سفر طويل مضن في جوها نسبورغ في مطلع الستينات . كان ايدان هكنز يرغب في ان يكون فنانا بالاساس (وهذا الطموح يميزه تميزا خاصا مرئيا في سائر كتبه الاخرى) التي تتجلى فيها مواهبه المتعددة المعالم والسمات . ان هذا الطموح يعاوده من حين الى اخر ، فلا يستطيع ان يغير مجراه ، لانه متأصل فيه رغبة وجنوحا ، صوابا وخطأ .ومن هنا ، كان منطلقه في كتابه Felo de So وهو مجموعة قصص قصيرة كان قد نشرها في سنة ١٩٦٠ . وعلى الاثر اعترف به رأسا على انه (كاتب عظيم القوة ، عظيم الاصالة) حيث تمتاز شخصياته بالتبعثر والنفاسة في الوقت نفسه .تتفرد كتابات كاتبنا بالدقة والاصالة المتدفقة اللتين تحتضنان ليس العالم وحده مصورا كما هو في واقعه بل واقع الحياة كما هي على الطبيعة انطلاقا من رؤيا عبقرية خاصة . ان الكاتب

يعمل ببطء مؤلم (حتى تنفجر الشرايين في جبهة الرأس) وهو يبني الصور المختلفة ، وينظم القصص المتعارضة والافكار المشتة، في موشور من الماس ذي حادة الجوانب ، هذه الاشياء جميعا ينسجها معا ليشكل منها نموذجا تصور شخصيته تصويرا دقيقا ، في اسلوب متميز مثير كأسلوب فيليني ، ذلك الاسلوب الذي يتركك تمعن النظر في العالم من وجهة نظر هكنز ، بعد ان تكون قد قرأت احد كتبه ، لفترة ايام عديدة .

ان الكاتب لايعني ، كما يقول ، بالعقد القصصية ، بل هو يهتم اهتماما خاصا بالموضوعات الرئيسية (الثيمات) انه يربط بين الاشياء المختلفة على ما تبدو ، لتنتظم في اشكال متوافقة او دوائر متناسبة ومن هنا ، ينطلق الكاتب بقوله : (انني لااستطيع ان اكتب كتابا فيه عقدة قصصية ، انما يقتصر اهتمامي في مؤلفاتي بفن البالية)

اما كتب هكنز المنشورة حسب تواريخها فهي : (فيلو دي سي) — ١٩٦٠ — وهو مجموعة من القصص القصيرة .و (لاكريس اهبط) — ١٩٦٦ — وهي رواية كتبت في ارلندة . و(صور من افريقيا) — ١٩٧٠ — وهو مذكرات تصف حياة المؤلف في جنوب افريقيا على مدى عامين ونصف . اما (شرقة اوربا) — ١٩٧٢ — فرواية انطلقت موضوعاتها من ارلندة واسبانيا . (وفي كل هذه الاعمال تبدو شخصية الكاتب واضحة المعالم) ان القصص والروايات تبدو متشابكة الوشائج ، فالشخوص تتطور من عمل الى اخر ، وتعود الى الظهور من حين الى حين على مستويات من القوة وحدود من التأرجح مختلفة . وكما خلق بيكيت شخصية الرجل اليائس المحطم ، الشخصية الانسانية العريقة القدم التي من خلالها يعرف فلسفته في الحياة ، كذلك يفعل ايدان هكنز بتبريزه دان روتلن باعتباره شخصيته المحورية .(وهكذا يتلاقى الكاتبان الارلنديان في اضفاء اضوائهما الشخصية على كتاباتهما) .

انه منذ ١٩٧٢ كان يعمل في اتمام روايتين هما (مشاهد من الماضي المنصرم) و (تلميذ شونبرغ الاخير) . اما (مشاهد) فيمكن ان تعد من افضل اعمال هكنز . وهي استحضار استثنائي للطفولة والبراءة في ارلندة . يتحدث هكنز عن (المشاهد) بقوله : (ان اصعب شيء في هذا العمل هو العثور على البراءة والبساطة . كنت اريد ان استخلص الطفولة الصافية وقد تخلصت من الخشونة تماما . كنت ارغب في العودة الى صور (فيلودي سي) تلك الصور المشحونة بالدلالات والاشارات) . يشعر هكنز في (المشاهد) كأنه عاد الى البلد الذي غادره، الى الطفولة ، الى ارلندة . وكأي من الكتاب الارلندين كانت صلته صميميةببلده . كان يكره فخفخته وروحيته الساذجة ، وتلقائيته المتواضعه ، ومايبدو وكأنه تسمم لاشفاء منه ومع ذلك ، فان الكاتب وجد في هذا البلد لغة إنكليزية لاهي بالميتة ولاهي على وشك الموت ؟ حيث اصالة العبارة والتقاليد الشفوية ماثلة في عالم افسدته وسائل الدعاية الجماهيرية . (فما عادت فيه الكلمة صافية نقية).

يتحدث الكاتب عن مثل هذا العالم فيقول على نحو عنيف : (ان احساساتنا جميعا تشوهت . كل شيء تسمى باسم اخر . ان وسائل الدعاية قد سيطرت على كل شيء وبضمن ذلك افكارنا التي تباع الينا الان .

والانكى من ذلك كله ان الرسائل اخذت تنثال علينا على شكل صور لا كلمات اذ لم يعد لها مجال . لقد اصبحنا متخمين مشبعين بكل ماهو تقليدي ، او مثار للتقليد) . هكذا وبهذا الاسلوب الكاوي يصف هكنز العالم الذي يحيط به ، فيحاصره ويكبح جماحه ، ويضيق عليه الخناق ليكون اداة طيعة بيده . الا ان هكنز يأبى ذلك (لانه يقظ دائما ، بارادته الصلبة ، وعينه الحديدة البصر) وقوته التي تدافع عن حريته في عالم مسلوب الحرية .ان هكنز يهتم بالاشياء والطبيعة والبشر وكل مايحيط به اهتماما شديدا ، ولكن مثل هذا الاهتمام حين يتراخى ويفتر يحوله الى صخرة ، صخرة تتدحرج رويدا لتغطي باب الكهف . ذلك انه لايحتمل الحمقى بسرور وغبطة ، بل هو لايحتملهم على الاطلاق . لان هؤلاء اناس باردون وهو يحب كل شيء حار كاوي الحرارة . وكأي من الكتاب الاخرين الجيدين ستقبل الشهرة الى ايدان هكنز متأخرة على ماأحسب . ماالذي يوقف الشهرة عن بلوغ مكانته ، اهو عدم الاهتمام الذي يكاد يكون شاملا من قبل مواطني هكنز ؟ هاهو ذا يقول انه لايريد الشهرة لنفسه ، فالى الجحيم بها ، انه يريد الشهرة لكتبه الدامية ، كي يستطيع الحصول على عائدات تساعده على الاستمرار في الكتابة . ان ثمة شيئا مراوغا يدور حول شخصية الرجل ، شيئا يدعو الى الوحدة والوحشة ، ان الرجل متفرد ، يمشي بطول قامته على حبل يصل مابين جانبي هاوية من اليأس والقنوط ..

بيلياس ميليسانده في اوبرا باريس :

من عالم الرواية والكتابة القصصية لنتوجه بابصارنا الى اوبرا باريس حيث تعرض (بيلياس وميليسانده) لاول مرة ، ان هذه القطعة الاستثنائية من فرائد ديبوس ، التي اكملها في سنة ١٨٩٥ ظلت بين يدي الفنان الكبير حائرة لاتجد لها سبيلا الى الاخراج الى سنة ١٩٠٢ اذ تمكن دبوسي من اقناع اندريه ماساكر لعرضها من على خشبة مسرح (اوبرا توميك) في باريس . ثم تغيرت الظروف فاذا بمدير (الاوبرا) رولف ليبرمان يعيد النظر في المسرحية من اجل تقديمها مجددا . اختار ليبرمان الفنانين لافيلي ومصمم المشاهد ماكس بكننز الذي اشتهر بتقديمه (فاوست) باسلوب ناجح بالغ الروعة . ومع ماعرف به من تحيز لما ترلنك طوال حياته ، فانه حاول ان يتخلص من الشوائب التي علقت العمل في الماضي . اما غولود فهو يمثل غابرييل باكير ، الذي اشتهر بدوره المعروف بقدرته البدنية ، واخلاصه في التعبير وعواطفه المتأججة وشخصيته المفعمة بالاتزان والعقلانية ، بعيدا عن الغيرة الجنونية ، الامر الذي يتلاءم مع شخوصه ويتطابق مع تناول لافيلي للمسرحية . ومن هنا ، نراه في مشهد (ابسالوم) يلاطف ميليسانده ويداعبها دون اية خشونة . ومع عنفه المخيف الكامن في سلوكه المؤدب ، فان هذا العنف بعيد عن الخبث ، غير ان انهياره عند موت ميليسانده يمثل منظرا محزنا اشد ما يكون الحزن ايلاما واثارة .

اما اعضاء الفرقة الفرنسية الاخرين فمنهم جوسلين تيلونك وهي تمثل جنفييف تمثيلا نموذجيا في غنائها وادائها وروايتها للاحداث ونغمة صوتها النبيلة ومنهم روجيه سوير الذي يتألق تألقا باهرا في مونولوجه الذي يصبح سيلا من النغمات البليغة المتدفقة هذا فضلا عن ذلك الباريسي عضو فرقة الانشاد الذي اخذ دور بنيولد ، الصبي المتحرك النشط ، المتبرم بالاشجار الاكبر منه سنا الملفق لكثر يرمن الاشياء مجانا .

ومع مااتسم به قائد الجوقة لورين مازيل من قدرة على ضبط اعضاء الجوقة وهم يغنون وينشدون ، فانه لم ينج من بعض الملامة ، كما كان ذلك من خط المنتج والمصمم ايضا ، الا ان دقة القيادة على اهميتها، لم تستطع ان تكون اليسة وقيقة كما كانت الحال مع ديبوس ، الذي تمكن ان يعطي للمسرحية شفافية ذات جاذبية خاصة . اما فريد ريكافون ستاد التي مثلت دور ميليسانده فقد اثبتت جدارتها في الاداء والغناء ، وكان صوتها الجميل يعينها على انشاد الاغاني الفرنسية بعذوبة متفردة ، في حين تتناغم الموسيقى مع صوتها تناغما معجبا بتجلي ذلك في جرس النغمات الذهبية ، في تعبيراتها الاخاذة في لمساتها الانسانية المنسابة الطبيعية : اما رتشارد ستويل الذي يأخذ دور بيلياس فانه يسيطر على دوره سيطرة تامة ، بشخصية وصوته وحضوره ان موسيقى دينوس . بالقياس الى (ابيلياس وميليسانده) تبدو وكأنها تعني بالاعداد ؟ بالغابة والنبع ، بالخمائل بالغرف المظلمة ، بالقلعة التي لايدخلها الضياء . ان الذين يعرفون بيلياس سيدركون ان معظم الموسيقى ستنصب على الشخوص الرئيسية ومن هنا فان على المنتج ان يقدم طبيعة الموقع والشخوص على نحو متعادل .ولذلك فعمل لافيلي وبكننز بصدد بيلياس لايمكن الفصل بين جانبيه . ذلك ان المشاهد هي التي تؤثر تأثيرا اساسيا في الانتاج

وهكذا فالغابة المكتظة تظهر واضحة في خلفية خشبة المسرح على طول الخط ، وحين ترفع الستارة تبدو فسحة مكشوفة على الخشبة تظل كذلك طوال تقديم الاوبرا . وبعد المشهد الاول تتعالى قلعة اركيل من اسفل الغابة . انها تظل طوال الوقت خلفية للعمل ، فهي تكبر احيانا وتتوسع ، واحيانا اخرى تنكمش وتصغر (كما هي الحال حين ترى السفن مضاءة في عرض البحر وهي متوجهة اليها) .

يرفض لافيلي ان يستخدم القلعة بدلا من مشهد الشرفة وهذا الامر ينطبق على المشاهد الاخرى ..وهكذا يريد لافيلي ان يتخلص من التناول القديم لشخصية بيلياس بما فيه من اسلوب غير واقعي، بينما اسلوبه الواقعي ، على العموم ، ينتهي به الى التوفيق والنجاح . ان التبدلات التي تعتور المشاهد تتم على ايدي مجموعة كبيرة من النساء الشابات القويات ، المتجلببات بالسواد .. وهنا ، يدخل عنصر جديد هو عنصر مسرح (الكابوكي) الياباني ، حين تتدخل الممثلات الجديدات بصفتهن خادمات عندما تقضي ميليساندة نحبها ان عمل اولئك الخادمات عمل مرهق ، متواتر ومتعسف . ومع استيائنا منهن ، فانهن يفسحن المجال للعمل لكي يجري جريانا سريعا قبل ان تنزل الستارة في نهاية الفصل الرابع .

الفنان والمجتمع :

ولكي تكون متابعتنا مجزية لابد من الاهتمام الجاد بفن له مكانته الخاصة في الثقافة العالمية واعني بذلك فن الرسم الذي لم نتوفر على اضفاء الاضواء عليه ، لانه لم تتيسر لما حزمه من تلك الاضوية بدأنا في متابعتنا . ان فن الرسم بذاتيته المعروفة هو فن شخصي يعبر عن هموم الرسام ومشكلاته وقضاياه ، كما يعبر في المقام الثاني عن محيطه الاجتماعي والطبيعي تعبيرا يتراوح في مستواه الجمالي بين هذه المدرسة او تلك من المدارس الجمالية والاجتماعية والفنية. ومن هنا ، فالعنصر الاجتماعي احد المكونات الرئيسية في شحذ وجدان الفنان ورفده بمقومات فنية وانطلاقا من هذه الزاوية سنتحدث عن الفنان الاسباني الثائر غويا . ليس من اساتذة فن الرسم الاسباني من اضراب فيلاسكين ، الفريكو ، زورباران وحتى بيكاسو من استطاع ان يبزوغيا في الخصوبة والشمولية ، او في تلك الميزة المحيرة التي ترفد اعماله بالسحر الذي لاينازع فيه . ان عبقريته وصلت ذروتها حين كان الملك تشارلز الرابع ووزراؤه (اللامعون) يجاهدون جهادا حسنا لتحديث اسبانيا الفقيرة المتأخرة ولكن جهودهم تلك اصابتها الخيبة والاخفاقلاسباب منها : سيطرة التقاليد البالية على السكان وحركة التنوير التي تتوجب بتطرفات الثورة الفرنسية وما اعقبها من احداث .

كان غويا ، في اصول نشأته واذواقه ، واحدا من ابناء الشعب المظلوم ، ولكنه وجد في بعض الوزراء عونا له على تحمل مشاق الحياة وصعابها . وبعافول شأن هؤلان الوزراءعاد الى عالمه الخاص رويدا رويدا عالمه المتمثل في رسومه الساخرة الملتهبة عنفا وهياجا والمشحونة بالغمز واللمز . ومن تلك الرسوم الشهيرة (ال كابريكوس) و (مصائب الحرب) ان هذه الاعمال تقف شامخة لتدلل على نفسية الفنان الجامحة التي تنبعث من ذات نفسه ، لتشهد على مافي دور الفنان من اهمية بالغة في مجرى الحياة الاجتماعية والسياسية معا ، في الوقوف موقفا صلبا مع ابناء شعبه للدفاع عن حريته واستقلاله ووجوده القومي .

ان الغزو الفرنسي الذي حدث سنة ١٨٠٨ ، بما اعقبه من نهوض شعبي شامل متمثل في حرب الانصار والاضطهاد الذي تسبب في ذلك النهوض كل هذه الامور اسبغت ملامح جديدة على اعمال غويا بما امتازت به من وطنية شعبية جارفة . الا ان اعظم رسومه في هذه الفترة لاتصور سجلا وثائقيا عن تلك الفترة من الزمن على شكلحوادث معينة، كما تصور تصويرا مركزا عنف الحرب المجنونة بما في اعقابها من دمار ووحشية ومجاعة مقوضة كيان اسبانيا على النحو شامل اصاب مرافقها الحيوية بضربات مهلكة . لقد انهى غويا حياته في منفى اختاره بذاته هاهم الفرنسيون قد خرجوا من البلد مدحورين مطرودين ، الا ان ورثتهم ، بعد ساعة انتصارهم، قد هزموا ايضا . فحلت الرجعية محلهم ،لا لتصبح طابعا مميزا لشعب مظلوم مذل ، بل عقيدة لملكية ظالمة متعسفة . ان نظام المجتمع القديم والسلطة المترتبة على مثل ذلك النظام لم يعودا متلائمين مع الظروف الجديدة ، ولكن لم توجد برجوازية تقدمية قوية بحيث تستطيع ان تقدم بديلا عن النظام القديم كمالم توجد قوة بروليتارية راديكالية تتمكن من الاستيلاء على السلطة وهكذا لم تستطع اسبانيا ان تحقق التغيير الذي كانت بامس الحاجة اليه . ومن هنا فان (مصائب الحرب) وهي الرسم الذي عبر فيه الفنان عن انطباعاته بصدد مآسي الحرب ، كل حرب ، لاينبعث تشاؤمه العنيف من مجرد فكرة الحرب فحسب ، على ما ذهب غويا اليه بل من تناقضات بلده الاجتماعية كذلك ، تلك التناقضات التي لم تجدلها حلولا في واقع الحياة ، وهو الامر الذي لم يحتمله غويا ،اذ لم يكن قادرا على الخروج من الظروف حياة مجتمعه المؤسية ،(كما فعل ماركس ليحقق استشرافا على عالم جديد ، تساميا على عالمه المنخور)وهنا تكمن مأساة الفنان ، الذي عاش في مفترق الطرق ولكنه لم يجد طريقه اللاحبة واضحة امامه ، مع انه وضع نفسه في طليعة شعبه ، منخرطا في كل مشكلاته ومآسيه . ومن مضاعفات مأساة الفنان انه ، بعد الحرب ، اعيد تعيينه رساما للبلاط ، لكنه لم يستطع ان يندمج بمحيطه الجديد لمعارضته الشديدة لسياسة الحكومة المعادية للحريات ، مما تسبب في ازدياد المظالم واستشراء الاضطهاد والقمع وخلق حالة من اليأس والقنوط وخيبة الامل . وقد عبر عن كل هذه في لوحات سميت بـ (الرسوم السوداء) التي زين بها بيته في ضاحية من ضواحي مدريد .وفي سنة ١٨٢٤ اختار غويا مع اصدقائه الاحرار النفي الى فرنسا ، وباستثناء بعض الزيارات الى باريس ومدريد قضى سني حياته الاخيرة في بوردو دون ان تفارقه ريشته التي كان يعتز بها .

فتح غويا صفحة جديدة في تاريخ فن الرسم الاوربي من خلال فهمه العميق للسلوك الانساني ورصده لمظاهر ذلك السلوك ، تلك المظاهر التي كان يعني بها عناية فائقة . كما ان عبقريته في فن التلوين والتخطيط برزت بروزا خاصا . ومع ان عنف غويا يبدو مؤاتيا لظروفنا الراهنة ، فانه عكس ظروف عصره وسماته باكثر ماتكون الحيوية جاذبية وقدرة على الايحاء والتأثير وبذلك برزمعظم فناني عصره .

ومن الاهمية بمكان ان نفوذ هذا الفنان الفذ قد كان له دوره البارز في فرنسا حيث ولدت الثورة وترعرت ، وهذا النفوذ واضح الوضوح كله في اعمال الفنانين الفرنسيين من اضراب يوجين دي لاكروا وغوستاف كوربيه واونوريه دوميه وادوارمانيه وغيرهم من الفنانيين الاوربين الحديثين .

وهكذا ، كانت حياة غويا عاصفة فنية لم تقتصر رياحها المحيية على بلده اسبانيا بل امتدت الى سائر انحاء اوربا ، لتخلق اجواء جديدة في عالم الفن الحديث لتنبثق نقية جديدة لا في اصول الرسم حسب ، بل في التلوين والتخطيط ورسم الشخوص والاحداث ومجمل مظاهر الحياة المعاصرة ومن هنا ، يصح اعتبار غويا فتحا جديدا في شتى طرق الفن واساليبه وتقنياته .